LIVIA COTORCEA

CĂUTÂND DESĂVÂRŞIREA

(Studii şi articole)



OM

OPERA MAGNA

LIVIA COTORCEA

CĂUTÂND DESĂVÂRŞIREA

studii şi articole

Editura Opera Magna, 2006

PUŞKIN ŞI CEAADAEV

Există în critica literară rusă un adevărat ritual al tratării problemei ***Puşkin şi Ceaadaev*** care nu concepe decât că cei doi oameni de cultură de la începutul secolului al XIX-lea s-au aflat mereu împreună în acelaşi spaţiu al ideilor liberale şi revoluţionare. În parte, este adevărat că ideile şi propoziţiile lor s-au conturat într-un dialog care, pentru Puşkin, a început foarte devreme (din 1816, când ofiţerul de gardă Ceaadaev şi liceanul poet s-au cunoscut în casa istoricului şi scriitorului N.M. Karamzin), dar aceste idei şi poziţii nu au fost întotdeauna identice, iar uneori nici măcar apropiate. Deşi avea doar şaptesprezece ani, poetul s-a dovedit pentru pretenţiosul şi mai vârstnicul Ceaadaev un interlocutor de forţă tot atât de original şi de îndrăzneţ în gândire, pe cât se dovedise a fi în creaţia primilor ani de activitate literară.

Urmărind cu atenţie ceea ce a mai rămas din corespondenţa lor, referinţele pe care le fac unul despre celălalt în scrisorile către terţe persoane, citind ***Jurnalele***, articolele şi notele puşkiniene, precum şi cele opt ***Scrisori filozofice*** şi ***Apologia unui nebun*** aparţinînd primului filozof rus, putem reface momentele importante ale dialogului Puşkin – Ceaadaev ca expresie a relaţiilor umane şi intelectuale dintre doi importanţi protagonişti ai culturii ruse, dar şi ca expresie a unui conţinut ideatic, esenţial pentru conturarea problematicii gîndirii şi artei ruse, în întregul lor.

Referitor la primul aspect al problemei, am descoperit, cu surprindere, că Ceaadaev pare a fi încremenit în postura de mentor şi că nu a ştiut să renunţe le această postură nici atunci cînd Puşkin s-a afirmat pe deplin, construindu-şi o operă ale cărei dimensiuni naţionale şi universale n-au putut scăpa ochiului avizat al unui Jukovski, Gogol sau Lermontov. O explicaţie s-ar putea afla în faptul că, în viziunea lui Ceaadaev, arta nu juca, nici pe departe, un rol important în vieţuirea întru spirit pe care el o pretindea omului în

general. Acest lucru ni se impune clar din aprecierile pe care filozoful le face în ***Scrisorile*** sale cu privire la arta lui Fidias, la poemele lui Homer sau chiar la creaţia lui Vergiliu. Aceste aprecieri sînt sintetizate de o declaraţie din ***Scrisoarea a VII***-a, care, pe parcurs, se dovedeşte a nu fi întîmplătoare: ”*mi-a fost străină (...) seducţia artei*”[1]. Un motiv al atitudinii despre care vorbim mai poate fi şi acela că, dincolo de opţiunile programatice pentru tot ce are legătură cu învăţatura creştină, Ceaadaev pare a nu avea alte opţiuni, căci nu are organ pentru artă. În puţinele cazuri cînd intervine cu judecăţi asupra creaţiei lui Puşkin, filozoful o face în răspăr cu rosturile artei, cerînd, în subsidiar, poetului o artă angajată la modul cel mai elementar cu putinţă.[2] Aşa se face că, recunoscîndu-i, totuşi, o singură dată contemporanului său calitatea de poet naţional, Ceaadaev face acest lucru invocînd poeziile din 1831, ***Clevetitorilor Rusiei*** şi ***Aniversarea bătăliei de la Borodino***, publicate într-o broşură, sub titlul ***La cucerirea Varşoviei***, împreună cu poezia lui V.A. Jukovski, ***Slava ruşilor***. ”*Iată-vă, în sfîrşit, poet naţional; pînă la urmă, v-aţi găsit chemarea*”[3] – exclamă filozoful cu ocazia apariţiei acestor două poezii care, deşi reprezintă un bun model de poezie angajată, n-au fost niciodată şi de nimeni considerate capodopere ale creaţiei puşkiniene. E de mirare că, fiind la curent cu tot ce publica Puşkin, Ceaadaev n-a acordat aceeaşi atenţie unor poezii anterioare, care pot face gloria oricărui mare poet. Şi mai uimitor este că prietenul n-a observat romanul ***Evgheni Oneghin***, terminat în anul 1830, operă în care geniul lui Puşkin îşi dăduse întreaga măsură.

Aşezarea artei foarte departe de filozofie şi de religie, socotind că fiecare din cele două domenii îşi poate aduce aportul la împlinirea creştină a omului, se pare că ţine, deci, mai mult de natura lui Ceaadaev decît de o gîndire programatică.

Realizînd diferenţa de natură dintre sine şi Puşkin, filozoful lasă să se înţeleagă, totuşi, că-şi exprimă regretul că fiecare din ei a mers

pe propriul său drum. Găsim expresia acestui regret într-o scrisoare din 17 iunie 1831, scrisoare care nu ştii ce vrea să exprime: faptul că harul pe care-l primise fiecare dintre ei trebuia sa-i despartă de la sine sau că poetul n-a ştiut să ţină calea: ”*Continui să cred că noi doi trebuie să mergem împreună*”.[3]

Propoziţiile în care Ceaadaev îl defineşte pe Puşkin şi apreciază relaţiile cu acesta scot în evidenţă diferenţele în felul cum fiecare dintre ei a înţeles să-şi trăiască destinul. Iar aceste diferenţe sînt, evident, în favoarea lui, a lui Ceaadaev, cel care a ştiut să-şi urmeze calea neabătut.

Înainte de a detalia şi a interpreta acest răspuns, să observăm că Puşkin a crezut mereu în forţa gîndirii lui Ceaadaev, că i-a respectat acestuia opiniile şi alteritatea. Tocmai de aceea poetul n-a umbrit niciodată acest respect cu judecăţi laterale şi cu referiri către terţe persoane care ar fi putut însemna altceva decît o înţelegere adîncă nu numai a ideilor, dar şi a complexităţii firii prietenului său. Stau mărturie despre acest mod superior de a înţelege relaţia lui cu Ceaadaev cele trei splendide epistole poetice (din 1818, 1821, 1824)către autorul ***Scrisorilor filozofice***, poezia ***La portretul lui Ceaadaev*** din 1830, precum şi scrisorile trimise în diferite perioade ale vieţii prietenului lor comun, prinţul literat P.A. Viazemski, ca să amintim doar pe unul dintre numeroşii corespondenţi ai celor doi oameni de cultură. Cu simţul clar al lucrurilor care-l făcea ca, la şase ani, să facă distincţie valorică clară între istoricul şi scriitorul Karamzin şi ceilalţi vizitatori ai tatălui său, tînărul Puşkin va înţelege, încă de la primele lor întîlniri la Ţarskoe Selo, că viaţa şi gîndirea lui Ceaadaev reprezintă zbaterea unui spirit în care duhul rus şi duhul modern cată a ieşi la lumină cu ceea ce are el mai specific. Această extraordinară intuiţie a poetului a fost determinantă nu numai pentru căutarea imaginii poetice a omului modern în creaţia sa, dar şi pentru relaţiile lui cu modelul acestor imagini.

Hotărîtor în ordine biografică, după perioada de ”ucenicie” a poetului din anii 1816-1820, este momentul în care, alături de V.A. Jukovski şi de N.M. Karamzin, ofiţerul de gardă Ceaadaev s-a implicat direct în destinul lui Puşkin, obţinînd pentru el un loc al primului exil mult diferit de Siberia şi de Solovki. La periferia vestică a vastului imperiu, în Moldova, geniul tînărului exilat va rodi neaşteptat de bogat şi de matur.

Pentru Ceaadaev, care era destinatarul unei poezii puşkiniene incriminate de stăpînire, intervenţia aceasta n-a rămas fără urmări. Atît cel care pleca în exil, în Basarabia, cît şi răsfăţatul pînă atunci ofiţer de gardă sînt puşi sub supravegherea poliţiei. Din situaţia de urmăriţi cei doi nu vor mai ieşi niciodată, chiar dacă supravegherea va lua forme diferite pentru fiecare dintre protagonişti.

Odată cu plecarea lui Puşkin în Basarabia (în mai 1820), în dialogul dintre el şi neînduratorul critic al societăţii ruseşti pare să intervină o lungă pauză. Această pauză este punctată de cîteva scrisori şi reproşuri din partea lui Ceaadaev şi înnobilată de un intens efort din partea lui Puşkin de a-şi înţelege situaţia şi de a citi în sine şi în jurul său semnele timpului în istorie, dar şi într-o ordine mai înaltă, care ţine de providenţă. Deşi era la curent cu tot ce publica Puşkin, căci poetul trimetea tot ce scria la Petersburg, Ceaadaev pare să nu înţeleagă, totuşi, sensul acestor căutări din moment ce îi reproşează poetului că ”prizonierul din Caucaz nu este destul de *blasé*”. Cu alte cuvinte, maestrul îi pretindea învăţăcelului să nu iasă din maniera romantică de structurare a personajului poematic prin îngroşarea antitezelor dintre imagini. Răspunzînd acestor nelinişti ale prietenului său în scrisori care nu s-au păstrat, dar şi într-o notă de ***Jurnal*** din 1821, impresionantă prin directitudinea cu care exprimă felul său de a înţelege prietenia: ”Prietene, reproşurile tale sînd crude şi nedrepte; nu te voi uita niciodată; prietenia ta mi-a ţinut loc de fericire”,[4] Puşkin este convins că exact pe calea pe care merge ”poate

aşeza la nivelul veacului", cum îi cere Ceaadaev, propria creaţie, dar şi cultura Rusiei.

Întors dintr-o călătorie prin Europa între anii 1823-1826, Ceaadaev intră în ţară, după ce a fost oprit la graniţă de autorităţi patruzeci de zile, în oraşul Brest-Litovsk. Era acesta un semn clar că nu este dorit în Rusia, era şi un preludiu la percheziţia ce i se va face zece ani mai tîrziu după publicarea primei ***Scrisori filozofice***. Ce este de reţinut încă este faptul că, din declaraţiile care i s-au cerut filozofului care se intorcea acasă, numele Puşkin nu lipseşte, ba chiar este pomenit cu o insistenţă suspectă. De unde rezultă că, deşi decembriştii fuseseră pedepsiţi exemplar în vara anului 1826, după procese lungi şi umilitoare, şi deşi Puşkin fusese adus din cel de-al doilea exil, cel de la Mihailovskoe, cu un curier special, la Sankt-Petersburg pentru o lungă întrevedere cu ţarul Nikolai I în care părea că s-a încheiat un pact care să nu lezeze demnitatea poetului, totuşi acesta continua să rămînă inamicul numărul unu al stăpînirii. I se adăuga mai vechiul lui prieten, urmărit de-a lungul şi de-a latul Europei de poliţia secretă a nou încoronatului ţar Nikolai I, care vede în poet şi în filozof semănători ai răzmeriţei de care se teme atîta. Sub imperiul acestei frici niciodată reprimate, va interveni, brutal şi nemilos, acest împărat în destinele celor doi prieteni.

Abia sosit în Rusia, Ceaadaev este invitat de Puşkin la prima lectură a dramei ***Boris Godunov***, care are loc pe 10 septembrie 1826. Nu ni s-a păstrat nici o apreciere a filozofului cu privire la audiţia la care a fost oaspete de onoare, deşi nu i-ar fi fost greu să observe că Puşkin îi oferea cu această piesă unul dintre răspunsurile posibile la problema semnificaţiei istoriei Rusiei pe care o dezbătuseră anterior plecării poetului în exilul sudic. Dezacordul lui Puşkin cu Ceaadaev se arată a fi cel mai decis în această chestiune, la care vom mai reveni cu altă ocazie. Să observăm, deocamdată, că poetul s-a consacrat temei privitoare la istoria Rusiei cu pasiunea cercetătorului şi artistului chemat să readucă în memoria naţiunii momente

semnificative ale trecutului, închis de Ceaadaev, în discuţiile lor şi în ***Scrisorile filozofice***, în acolada unui pustiu evenimenţial şi cultural animat numai de vărsări de sînge barbare. Nu patriotismul de paradă îl poartă pe poet spre problematica istoriei, şi nici căutarea de subiecte inedite cu orice preţ pentru propriile creaţii, ci credinţa că, aşa cum frumos o spune: ”istoria poporului îi aparţine poetului, pentru că acesta este chemat să resuscite sufletul naţiei, să dea trup acelui nevăzut din viaţa poporului care este nu numai conştiinţa vieţuirii lui într-un loc şi un timp anume, dar şi conştiinţa participării la o viaţă comună întru spirit alături de toate timpurile şi de toate popoarele.”[5]

Sub semnul acestui imperativ, Puşkin va scrie nenumărate recenzii, note, articole cu privire la istoria Rusiei şi la istoria universală, se va documenta în arhivele statului, angajat într-un efort uriaş de a continua ceea ce realizase Karamzin şi de a înţelege, prin trecut, prezentul. Şi-n timp ce se desfăşoară această magnifică muncă de despuiere de documente vechi în arhivele statului şi de concepere a viitoarelor capodopere literare şi istorice (poemul ***Călăreţul de aramă***, romanul ***Fata căpitanului***, ***Istoria lui Petru cel Mare*** şi ***Istoria răscoalei lui Pugaciov***), furat de imaginea superficială a vieţii poetului, ce dădea impresia că se pierde în mondenităţi şi într-o existenţă sentimentală dezordonată, Ceaadaev îi trimite acestuia o scrisoare dojenitoare. Puşkin n-a calificat nicicum această misivă căreia i se potrivesc aceleaşi atribute pe care le dădea el altei scrisori, în nota de ***Jurnal*** din 1821 citată mai sus: ”nedreaptă şi crudă”. Este vorba de scrisoarea din martie-aprilie 1829, trimisă de Ceaadaev poetului din claustrarea pe care filozoful şi-o asumase pentru a-şi elabora scrisorile sale filozofice. ”Nu există spectacol mai întristător decît să vezi un om de geniu care nu-şi înţelege veacul şi nici propria chemare (...) nimic nu e mai trist decît să te întrebi de ce acest om te ţine în loc cînd tocmai el ar trebui să te ducă înainte. Exact acest lucru mi se întîmplă mie cînd mă gîndesc la dumneavoastră atît de

mult, încît gîndul acesta a ajuns să mă chinuie. Vă rog, nu mă ţineţi în loc"[6] – citim în scrisoarea amintită, izvorîtă, probabil, dintr-un impas creator al filozofului, dar şi din obsesia acestuia că Puşkin nu face ceea ce trebuie. Această obsesie este alimentată nu doar de "*anii buimaci*" ai existenţei puşkiene, dar şi de neînţelegerea psihologiei omului de geniu, imputabilă nu doar lui Ceaadaev. Despre această psihologie paradoxală poetul însuşi vorbise cu o ironică detaşare în poezia ***Poetul*** din 1827:

Cît timp Apollo nu mi-l cere
Pentru al jertfei sfînt prinos,
Poetu-n lumi deşarte piere
Şi se scufundă sfiicios
(...)

(în româneşte de Al. Andriţoiu)

Cuvintele "nedrepte şi crude" ale lui Ceaadaev dau măsura adevăratei singurătăţi în care Puşkin se afundă tot mai mult pe măsură ce-şi depăşeşte contemporanii, nu fără a nutri totuşi nădejdea că alături de el mai păşeşte cineva şi că acel cineva este omul pe care l-a stimat, licean fiind, şi continuă să-l stimeze, ştiind deja despre sine că e un mare creator. Nu şi-a exprimat în scrisorile către Ceaadaev sau către terţe persoane sentimentul dezamăgirii că lucrurile păreau a sta altfel, pentru că niciodată nu a crezut că altcineva trebuie să-i semene întocmai, aşa cum constant pretinde de la el filozoful.

Şi totuşi, orgoliul filozofului nu va rămîne neamendat de poet .Să nu uităm că romanul ***Evgheni Oneghin***, al cărui erou a fost creionat după modelul real al vieţii şi gîndirii lui Ceaadaev,(lucru probat chiar de contemporanii celor doi şi nedezminţit niciodată de Puşkin) într-unul din capitolele publicate, conţine această întrebare-cheie: "Dar el, nu-i oare o parodie?" În această întrebare percepem primele semne de îndoială pe care ni le oferă Puskin asupra "autenticităţii" fiinţei lui Ceaadaev.

Pe 1 mai 1829, Puşkin pleacă spre Arzrum cu gîndul de a participa la campania împotriva turcilor şi de a culege la fața locului ecouri ale răscoalei lui Pugaciov risipite în memoria bătrînilor, în datini, legende şi cîntece. Cu alte cuvinte, în pofida interdicției de a părăsi Petersburgul şi sfidînd consecințele ce ar putea veni de aici, Puşkin face tocmai ceea ce crede filozoful că nu face – îşi urmează neabătut destinul de mare creator, chemat să aducă la expresie înalt poetică, şi deci universală, duhul însuşi al poporului rus. Scopul nemărturisit era însă si de a-şi face datoria sfîntă de prieten şi de a-şi vedea foşti colegi şi participanți la mişcarea decembristă, deportați şi luptători activi în armata rusă din Caucaz. Întors din această ”subversivă” călătorie, pentru care a trebuit să dea seama țarului personal, Puşkin aduce cu sine un material documentar imens, dar şi un caiet de cîntece populare ruse, care-l consacră ca fiind unul dintre primii culegători de folclor din Rusia.

Între timp, la 1 decembrie 1829, Ceaadaev termină cea de-a opta ***Scrisoare filozofică*** şi, după un scurt răgaz pe care şi-l ia pentru a revedea toate textele celor opt scrisori, oferă spre lectură opera terminată poetului şi cîtorva prieteni.Dintr-o scrisoaroe adresată în iunie 1830 de Puşkin profesorului şi publicistului M.P. Pogodin, aflăm că o parte din scrisori se află deja la el. Semnificativ pentru respectul pe care-l poartă filozofului, poetul îşi rezumă comentariul privitor la textul ceaadavian la simpla întrebare: ”Ce părere aveți despre ***Scrisoarea*** lui Ceaadaev?”, urmînd ca impresiile propriu-zise să le comunice direct autorului. O va face, într-o scrisoare trimisă filozofului la Țarskoe Selo la 6 iulie 1831, după o îndelungată gîndire şi după tot felul de peripeții cu manuscrisul care nu mai ajunge la Ceaadaev (fie oprit de carantina instituită în 1830 la Petersburg din cauza ciumei, fie din pricina intermediarilor, care nu reuşeau să ducă textele la destinație). Dintre părerile privitoare la ***Scrisorile filozofice***, exprimate, bineînțeles, într-un cerc restrîns de persoane şi rămase manuscrise, ca şi opera lui Ceaadaev, la acea

vreme, opiniile lui Puşkin se dovedesc a fi cele mai pline de substanţă. Împrejurarea se explică nu doar prin faptul că, după cum spune poetul la începutul scrisorii, scrierile lui Ceaadaev ”continuă” ”discuţiile începute cîndva la Ţarskoe Selo şi atît de des întrerupte”.[7] Realitatea este ca, deşi la 18 septembrie 1831 filozoful încă mai crede că trebuie să aştepte de la poet ”unul din acele cîntece pe care le cere veacul”,[8] Puskin se dovedeste cel mai în măsură să-i dea replica referitoare la veacul invocat, la veacurile trecute şi chiar la veacurile viitoare.

După vechiul şi bine verificatul principiu, conform căruia ceea ce nu este public nu există, poliţia politică asistă liniştită la schimbul epistolar de păreri dintre intelectualii vremii asupra ***Scrisorilor***. Ceaadaev explică şi se explică la nesfîrşit, simţindu-se bine în efervescenţa intelectuală pe care a provocat-o. În ceea ce-l priveşte pe Puşkin, acesta, însurat în 1830, dar şi cu proiecte de creaţie uriaşe, are mai puţin timp pentru discuţii de salon, de club englez sau de alt fel. Va merge de cîteva ori la Moscova, de unde îi va scrie soţiei, pe 22 septembrie 1833, că l-a întîlnit pe Ceaadaev, care l-a purtat cu sine pretutindeni, dar că el a dormit tot timpul. Puşkin se plictiseşte in compania lui Ceaadaev! Pe 11 mai 1836, aflîndu-se din nou la Moscova, acesta trimite un mesaj scurt soţiei, în care întîlnirea cu filozoful este relatată şi mai scurt: ”Pe Ceaadaev l-am văzut o singură dată”.[9] Să se fi răcit oare relaţiile dintre Puşkin şi Ceaadaev, sau pe acest 11 mai a avut loc între ei o discuţie hotărîtoare despre care nu ştim nimic? Fapt este că într-o scrisoare din 25 mai 1836 către corespondentul său de o viaţă, A.I. Turgheniev, Ceaadaev se arată mai mult decît iritat. Obiectul sau motivele iritării transpar chiar din această scrisoare. Ceaadaev nu se dezminte nici de data aceasta cind e vorba de relatia lui cu Puskin, aşa că iată ce scrie: ”Puşkin e aici. E foarte ocupat cu al lui Petru cel Mare. Cartea lui apare exact în momentul cînd tot ceea ce a făcut Petru a fost deja distrus; ea va fi, în fond, un discurs la înmormîntarea lui Petru. Ştiţi

că editează acum şi o revistă sub titlul ”Contemporanul”. Contemporanul a ce? Poate al secolului al XVI-lea, dar nici măcar atît. Noi, ruşii avem o stranie pasiune de a ne pune în rînd cu lumea. Dar ce avem noi în comun cu Europa? Maşina cu aburi, şi nimic mai mult”.[10] Dacă nu vroia să recunoască faptul că sub ochii lui, prin Puşkin, cultura europeană îşi mai adăuga o operă şi un nume, Ceaadaev n-ar fi trebuit să uite că Rusia avea comun cu Europa tocmai creştinismul Această mare realitate care, înainte de a fi fapt de cultură şi de civilizaţie, a fost şi a rămas un fapt de credinţă din care toţi creştinii s-au împărtăşit în mod egal, rusii nefacind exceptie, cum o dovedeste toata cultura lor.

O singură dată s-a îndurat filozoful să dea Cezarului ce-i al Cezarului, şi acest lucru s-a întîmplat atunci cînd, după ce a citit ***Fata căpitanului***, şi-a exprimat, dar nu în public, ci prin intermediar, admiraţia pentru ”simplitatea deplină, pentru rafinamentul gustului, atît de rare în timpul nostru, atît de greu de atins în veacul nostru, veacul falsităţii şi al patimilor mari”.[11]

La vremea cînd scria aceste cuvinte de apreciere la adresa prietenului său (în decembrie – ianuarie 1837), filozoful îşi publicase deja ***Scrisoarea I-a*** în revista ”Teleskop”, în numărul din iulie al anului 1836. Puşkin, care primise şi el un extras din această primă scrisoare, îi răspunsese filozofului pe 19 octombrie 1836. Se pare că scrisoarea poetului n-a mai apucat să fie expediată. Răspunsul lui Puşkin a fost găsit între hîrtiile lui Jukovski, cel care a preluat întreaga arhivă a poetului după moartea acestuia pe 29 ianuarie 1837.

Nici unul dintre cei doi protagonişti n-a mai avut timp să continue dialogul pe marginea scrisorilor filozofice ceaadaviene, început atît de benefic pentru dezbaterea unor idei esenţiale privitoare la Rusia. Puşkin a fost prins în vîrtejul scrisorilor anonime referitoare la o presupusă aventură a soţiei sale, vîrtej care, în încercarea lui de a-şi apăra onoarea, îl va purta vertiginos spre moarte. Prins şi el de scandalul imens provocat de publicarea primei sale scrisori

filozofice, Ceaadaev n-a mai putut reacționa normal la moartea prietenului său, despre care nu s-a pronunțat decît o singură dată, într-o scrisoare adresată tatălui poetului, Serghei Lvovici Puşkin, folosind formula convențională ”marele nostru dispărut”,.

Oricare ar fi explicațiile acestei tăceri, rămîn totuşi cîteva lucruri, petrecute după moartea poetului, care întăresc afirmația noastră că Ceaadaev nu s-a putut vedea pe sine în relația cu Puşkin decît ca mentor căruia ”învățăcelul” îi datorează totul, iar el nimic învățăcelului, chiar dacă acesta, o înțelegea el însuşi, era un geniu.

Astfel, în 1847, cînd M.P. Pogodin îi cere filozofului să-şi aştearnă pe hîrtie amintirile despre prietenul său disparut pentru o primă biografie Puşkin, acesta refuză, într-un răspuns mai mult decît ambiguu: ”În ceea ce priveşte amintirile despre Puşkin, nu ştiu dacă voi reuşi să le termin la timp. Ştiu prea bine ce să spun despre el, dar ce să fac cu lucrurile care nu se pot spune?”[12] Nu ştim de ce ordin erau lucurile pe care Ceaadaev nu le putea spune despre Puşkin, dar existau multe amintiri din anii 1816-1820 pe care numai el le putea deține. Mai clar ni se dezvăluie sensul acestei propoziții ambigue atunci cînd, cu ocazia apariției lucrării lui P. Bartenev, în ”Moskovskie Vedomosti” pe 1854, ***A.S. Puşkin. Materiale pentru o biografie***, Ceaadaev sare ca ars văzînd că autorul lucrării nu citează epistolele pe care i le-a dedicat Puşkin şi nici nu oferă date despre relațiile dintre el şi poetul dispărut. ”Puşkin ***s-a mîndrit cu prietenia mea***, el a afirmat că ***l-am salvat de la pieire, pe el împreună cu sentimentele lui***, că ***i-am aprins în suflet dragostea pentru sublim***”,[13] îi scrie ofensat filozoful profesorului şi criticului literar S.P. Şevîriov în octombrie 1854. Pe 17 octombrie va primi de la profesor răspunsul cuvenit: ”Sînteți dator să faceți aceasta (să scrieți despre Puşkin, *L.C.*), şi biograful lui Puşkin nu este vinovat că dumneavoastră încă nu ați făcut-o. – Cum să ții ascunse în propria memorie asemenea comori şi să nu le aduci la cunoştiință

contemporanilor? Iată prin ce este bun Apusul: acolo trecutul nu moare. Acolo nu există această rugină a indiferenţei."[14]

Să nu-şi fi revenit Ceaadaev nici în 1854 (cu doi ani înaintea morţii) din şocul trăit cu ocazia publicării primei Scrisori, cînd a fost declarat nebun şi i s-a fixat domiciliu obligatoriu la casa sa din Moscova? Este posibil. Dar noi nu credem că ne înşeală intuiţia dacă vedem în întîmplările pe care am încercat să le descifrăm aici cheia pentru lectura tragediei ***Mozart şi Salieri***. Ne sugerează o astfel de lectură şi faptul că toate celelalte trei mici tragedii îşi au tîlcul în întîmplări reale din biografia marelui poet şi om care a fost Puşkin: conflictul cu tatăl său în ***Cavalerul avar***, iubirea pentru Natalia Goncearcova şi lista lui de Don Juan cu cele o sută treizeci de nume de femei iubite în ***Oaspetele de piatră***, ciuma care a bîntuit Rusia în 1830 în ***Ospăţ pe timp de ciumă***.

Aceasta este ipoteza noastră. Să mai adăugăm fapte? În timp ce se afla pe patul de moarte, Puşkin a împărţit prietenilor obiecte care îi aparţinuseră şi la care ţinea în mod deosebit. După mărturiile unora, Ceaadaev a primit de la poet călimara. E un gest semnificativ, despre care filozoful nu aminteşte nicăieri, de parcă întîmplarea e de tot banală. Şi tot semnificativ, după moartea lui Puşkin, Ceaadaev începe ***Apologia unui nebun***, pe care n-o termină. Un motiv al abandonării acestei ultime scrieri poate fi acela că, pe măsură ce scrie ***Apologia***, Ceaadaev îşi dă seama că preia literalmente contraargumentele pe care i le oferise Puşkin în scrisoarea sa din 1831, precum şi în consistenta epistolă din 1836, pe care o cunoştea şi pe care o cerea insistent de la Jukovski. Salvatorul postumelor puşkiniene şi primul editor de complete din opera lui Puşkin care a fost V.A. Jukovski, considerat de către marele disparut "profesorul" său întru poezie, n-a vrut să se piardă această preţioasă si semnificativa piesa din dialogul Puşkin-Ceaadaev. Probabil, Jukovski a dorit ca cei care-i vor citi pe aceşti doi oameni de cultură ai Rusiei,de la inceputul secolului al XIX-lea, să înţeleagă mai bine

prezenţa substanţială a lui Puşkin în viaţa intelectuală a timpului său. Un timp care, ca si Ceaadaev, s-a arătat uimit,ba chiar a ignorat adevarul că poetul gîndeşte!

NOTE

1. Vezi P.I. Ceaadaev, ***Scrisoarea a VII-a***, în P.I. Ceaadaev, ***Scrisori filozofice***,"Humanitas", Bucureşti, 1993, p. 141.
2. Vezi P.I. Ceaadaev, ***A.S. Puşkin***, 1831, 18 septembrie, în P.I. Ceaadaev, ***Polnoe sobranie socinenii i izbranînnîe pis'ma***, Izd."Nauka", Moskva, 1991, t. II, p. 172.
3. Vezi P.I. Ceaadaev, ***A.S. Puşkinu, 17 iiunia, 1831***, în P.I. Ceaadaev, ***Polnoe sobranie socienenii...***, II, p. 67.
4. Vezi A.S. Puşkin, ***Iz kişiniovskogo dnevnika***, 1821. în A.S. Puşkin, ***Dnevniki. Avtobiograficeskaia proza***, Moskva, 1989, p. 33.
5. Vezi A.S. Puşkin, ***N.I. Gnediciu, 23 febr. 1825***, în A.S. Puşkin, ***Polnoie sobranie socinenii v desiati tomah***, Moskva, 1962, t. X, p. 125.
6. Vezi P.I. Ceaadaev, ***A.S. Puşkinu, mart-aprel***, în P.I. Ceaadaev, ***op. cit.***, p. 66.
7. A.S. Puşkin, ***M.P. Pogodinu, vtoraia polovina iiulia 1830 goda v Moskve***, în ***op. cit.***, p. 339.
8. P.I. Ceaadaev, ***A.S. Puşkinu, 18 sept. 1831***, în ***op. cit.***, p. 70.
9. A.S. Puşkin, ***N.N. Puşkinoi, 11 maia 1836 g. Iz Moskvî v Petersburg***, în ***op. cit.***, t. X, p. 280.
10. P.I. Ceaadaev, ***A.I. Turghenevu, Moskva, 26 maia 1836 g***, în P.I. Ceaadaev, ***op. cit.***, pp. 107-108.
11. P.I. Ceaadaev, ***A.I. Turghenevu, dek. 1836-ianv. 1837 g***, în P.I. Ceaadaev, ***op. cit.***, pp. 115-116.
12. P.I. Ceaadaev, ***M.P. Pogodinu, okt. 1847 g, id.***, p. 207.
13. P.I. Ceaadaev, ***S.P. Şevîriovu, okt. 1854 g, op. cit.***, p. 273.
14. Vezi S.P. Sevîriov, P.I. Ceaadaevu, ***17 okt. 1854 g***, în P.I. Ceaadaev, ***Polnoe sobranie socinenii i izbrannîe pis'ma***, t. II, p. 520.

O POVESTIRE PROFETICĂ

Apărută pentru prima dată în volumul ***Mirgorod*** din 1835, povestirea ***Vii*** a cunoscut trei redacţii, semn că, pentru Gogol, ea a avut o semnificaţie deosebită. Includerea povestirii în volumul amintit, alături de ***Moşierii de altădată***, de ***Taras Bulba*** şi de ***Poveste despre cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*** (cu ultima formînd partea a doua a cărţii, ca unitate compoziţională distinctă), a provocat interpretări dintre cele mai diverse, dominantă fiind opinia că alăturarea unor texte atît de diferite într-o structură compoziţională unitară şi-ar afla temeiul în ”tematica ucraineana” comună. De această ispită n-a scăpat nici Vl. Nabokov care crede că, de n-ar fi scris ***Povestiri din Petersburg***, ***Revizorul*** şi ***Suflete moarte***, Gogol ar fi rămas un autor provincial de scrieri etnografice cu iz folcloric. În realitate, începînd chiar cu prima sa carte, ***Serile în cătunul de lîngă Dikanka***, din 1831, tînărul autor îşi afirmă propria viziune şi tema care-i străbate apoi întreaga operă – lupta omului cu duhul pămîntului. Nu trebuie să ne inducă în eroare faptul că în primele două volume el a pus în text această temă şi această viziune cu ajutorul materialului folcloric, apelînd la imaginea unei Ucraine cufundate în mit şi în legendă şi mişcîndu-se cu o surprinzătoare măiestrie prin cultura populară a rîsului.

Citind ***Serile…***, simţim cum din inima materialului folcloric, exultînd de viaţă şi de credinţa că omul poate învinge prin rîs tot ce este potrivnic vieţii, creşte tema autorului-narator şi, printre vocile povestitorilor din popor, începe să răsune tot mai distinct vocea inconfundabilă gogoliană. Această voce ne anunţă cînd şi cînd că, dincolo de exuberanţa şi de lumina realităţii în sărbătoarea carnavalului, se întrevede o altă lume, al cărei glas, după mărturia

autorului, a ajuns la el încă din copilărie, pe cînd se afla în plină lumină a amiezii, în livada părintească. Neliniştitoare şi inspiratoare de inexplicabile spaime, această voce din altă lume este insoţită de un frig tăios şi de întuneric şi se poate întrupa în plin vîrtej dionisiac al dansului vieţii. Sîntem astfel avertizaţi că transparenţa şi frumuseţea realului poartă dintru început în ele un punct negru, la fel cum trupul străveziu al rusalcei din povestirea ***O noapte de mai***, din ciclul ***Serilor din cătunul de lîngă Dikanka***, vădeşte clar în sine un centru întunecat.

Poporul ştie, prin tradiţia cunoaşterii sale mitice şi legendare, că în acest unic punct întunecat se deschide o falie prin care lumea întunericului irumpe în lumea noastră solară. El mai ştie şi că această falie devine vizibilă pentru oameni numai în anumite zile şi nopţi, cînd poarta despărţitoare poate fi deschisă dar şi închisă cu anumite chei şi fiare (***Noaptea în ajun de Ivan Kupala***, din acelaşi ciclu).

Dar, odată trecute zilele acestea în-semnate, cînd poţi vedea şi ce nu se vede, te poţi oare mişca prin lume cu credinţa că cele două tărîmuri s-au separat iarăşi?

Raţiunea pare să creadă acest lucru; ea pare a fi convinsă că, prin ordine şi ordonare, spaimele ancestrale ale omului pot fi învinse. Memoria afectivă, dar şi cognitivă, a poporului a păstrat însă, aproape intactă, amintirea acestei întîlniri cu mesagerii lumii necunoscute şi terifiante, mesageri cărora oamenii le-au dat nume diferite şi le-au conferit grade diferite de relevanţă. De aceea, sărbătorile populare nu uită niciodată să-şi încorporeze, fie şi la modul simbolic uneori, chipuri şi practici care le amintesc participanţilor că sînt mereu priviţi de o lume adversă ce trebuie invocată şi pusă la probă pentru a o putea învinge sau pentru a fi învinşi de ea. Mai mult, jubilanţii vieţii în cîntec, dans şi iubire ştiu că această lume este înscrisă în propria lor fiinţă, în instinctele care-i stăpînesc, de la facerea lumii, cu o putere de fier. Ei mai ştiu şi că lumina şi întunericul nu sînt despărţite decît de o clipă, o clipă atît de

încăpătoare însă încît, în plină natură clocotind de frumuseţe, de viaţă şi de căldură, poate să se instaleze rapid întunericul, prin furtul aştrilor, prin semănarea beznei de către o mînă nevăzută, prin abolirea spaţiului sau prin schimbarea ritmului temporal.

Gogol a înţeles şi a preluat această ştiinţă a poporului pe care a potenţat-o, arătîndu-ne că realul cel mai banal este fantastic şi te poate distruge prin sentimentul copleşitor de nesiguranţă şi de spaimă pe care ţi-l trezeşte, împotriva tuturor judecăţilor logice sau împotriva tuturor simbolurilor cu semantică pozitivă pe care păgînismul sau creştinismul le contrapune lumii întunecate.

În faţa evidenţei că "nimic nu este ceea ce pare", Gogol crede că nu poţi răspunde cu "aşa a fost să fie". El este convins, şi povestirea ***Vii*** din ciclul ***Mirgorod*** ne-o spune, că trebuie să opui forţei teribile a "aparenţei" o credinţă nefisurată de nici un fel de teamă. Această convingere nu era numai a scriitorului, dar şi a omului Gogol, încît D. Merejkovski are dreptate să considere că viaţa şi creaţia gogoliană sînt expresia luptei tragice pentru păstrarea intactă a credinţei ca identitate de sine. Au reuşit scriitorul şi omul, predispuşi la dedublare, să învingă în această luptă sau lupta în sine contează, iar nu rezultatul ei? Vasili Rozanov ne sugerează că este adevărat răspunsul afirmativ la ultima întrebare, considerîndu-l pe Gogol primul dintre marii scriitori ruşi care au mutat literatura rusă din spaţiul strict al esteticului în spaţiul eticului şi al cunoaşterii, redîndu-o marilor probleme religioase şi existenţiale, riscîndu-şi astfel forţa lui creatoare şi, în final, dacă ne gîndim la felul cum a murit, chiar propria existenţă.

Despre această luptă, ca aflare pe cale, ne istoriseşte povestirea ***Vii***, o poveste profetică în care, ca într-o apă, se reflectă destinul gogolian, uman şi creator, ameninţat permanent de pierderea începuturilor şi sfîrşiturilor şi încercînd disperat să răspundă acestei ameninţări prin înscrierea în cercul strict al creaţiei sau, după 1842, prin căutarea contururilor limitative şi securizante ale credinţei.

Despre creaţie va afla, din tinereţe (vezi ***Portretul***) că, prin însăşi natura ei, aceasta te pune în nemargini. Pentru credinţă a trebuit să lupte toată viaţa, crezînd că va ajunge la ea sacrificîndu-şi opera într-un tragic auto-dafé. Cînd a murit Gogol era oare împăcat, în lumină, sau va fi înţeles că, de fapt, spaima l-a îndemnat să despartă frumuseţea şi arta de divinitate, aşa cum eroul povestirii ***Vii***, Homa Brut, s-a izolat de lume si s-a despartit de Dumnezeu prin spaima lui nefirească?

Întrebarea o ridicăm nu noi, ci povestirea în care, dintre cele trei personaje care au pornit la drum prin lumea sărbătorească şi plină de ispite a vacanţei (teologul Haliava, grămăticul Gorobeţ şi filozoful Homa Brut), pentru ca este cel mai stiutor dintre toti, doar filozoful Homa Brut rătăceşte calea cu adevărat. Dotat cu o poftă nemăsurată de mîncare, băutură şi împreunare, doar acesta pare să fie predestinat a trăi experienţa nemarginilor înfricoşătoare. Prin nesaţul care-l deosebeşte de cei doi companioni, filozoful se află deja la frontiera dintre cele două lumi şi poate părăsi calea celor ”de la sine înţelese” prin zborul fantastic în jos - în sus, căruia Gogol îi atribuie în povestire un loc privilegiat: ”Trăia un sentiment apăsător, neplăcut dar şi dulce totodată, care-i inundase inima. Îşi plecă capul şi văzu că iarba pe care aproape o atingea cu picioarele părea să crească undeva departe în adînc şi că deasupra ei se afla o apă limpede ca izvorul de munte. I se părea că iarba e fundul unei mări plină de lumină şi transparenţă pînă în afund; în orice caz, vedea clar cum se oglindeşte în această mare, cum în locul lunii prindea lumină un soare necunoscut; auzea cum clopoţeii albaştri clinchetau plecîndu-şi capetele (...) Oare toate acestea sînt aievea sau nu? Visează sau e în realitate? (...) ”Ce-i asta?” – gîndi filozoful Homa Brut, privind în jos şi gonind din toate puterile (…) Era cuprins de un sentiment necurat de dulce, simţea o voluptate sfîşietoare, plină de dor şi de spaimă”.[1]
Din punctul cel mai de sus – cel mai de jos, prin oglindire, Homa Brut poate vedea hăul lumii şi poate trăi spaima mistică în faţa

frumuseţii şi în faţa adevărului că nu ştie cine este: "dracu ştie cine sînt!"[2]

După experienţa supremă a zborului necurat, aflat în biserică la căpătîiul vrăjitoarei moarte şi ridicînd ochii spre duhul suprem al pămîntului, spre *Vii*, el îi devine acestuia oglindă fidela şi se anihilează pe sine în nemarginea curiozităţii. Homa Brut nu mai poate învinge Gorgona, ajutat de oglindă, precum eroul antic, pentru că el însuşi devine oglindă interioară.în care monstrul se recunoaşte şi se identifică. Strigătul matahalei cu faţa de fier, dar cu ochi atoatevăzători, "Iată-l!", poate fi înţeles şi ca "iată cine este el, el este eu!", pecetluind sensul adevărat al fricii şi al curiozităţii lui Homa Brut ca fiind singurele generatoare de lighioane care-i ucid fiinţa.

Acest sens este întărit şi de vocile celor doi colegi ai lui Homa Brut care intervin după ce drama acestuia s-a consumat într-o biserică în care n-a mai putut călca apoi picior de creştin. Prezentul dialogului dintre teologul Haliava şi grămăticul Gorobeţ, cu care se sfîrşeşte povestirea, proiectează adevărul întîmplării - "Eu ştiu de ce a murit: pentru că i-a fost teamă"[3] în adevărul vieţii şi morţii lui Gogol însuşi, care a acceptat provocarea forţelor întunericului şi care a privit pentru noi în prăpastia nemăsurată a instinctului, pentru a ne spune că puterii distrugatoare a acestuia trebuie să-i opunem credinţa neclintită în spirit.

NOTE

1. Vezi **Vii**, în N.V. Gogol, **Sobranie Secinenii**, II, Moskova, 1976, pp. 152-153.
2. Id. p. 181.
3. Id.

CAUTÎND DESĂVÎRŞIREA

Încă vii în primele decenii ale secolului XX, ecourile morţii ”spectaculoase” a lui Lev Nikolaevici Tolstoi par să se fi stins astăzi, luînd cu ele şi ceva din semnificaţia acestui moment. Ziua în care s-a stins marele romancier, departe de casă, cu mulţime de ziarişti şi curioşi în jurul modestei case din staţia Astapovo, unde îşi găsise ultimul refugiu, nu numai că încheia o viaţă plină de căutări, de zbucium şi de creaţie, dar o şi sintetiza cum nu se poate mai clar. Căci moartea bătrînului conte punea în discuţie, pentru toţi cei care voiau să vadă, sensul existenţei umane şi modul de trăire a creştinismului în veacul care se încheia şi în eonul în care scriitorul păşise cu atîta vigoare. Adică momentul dispariţiei marelui romancier releva modul de trăire a creştinismului de către omul modern.

Contrar ambiţiei lui Tolstoi de a ne şi a-şi oferi răspunsuri decise la marile probleme ale omului, moartea lui a potenţat cîteva întrebări care s-au repercutat spre viaţa şi opera care tocmai se încheiaseră, provocînd noi incertitudini şi punînd o multitudine de probleme pentru domenii care depăşesc nu doar teritoriul unei vieţi umane şi scriitoriceşti, dar şi domeniul literaturii şi artei ca atare.

De-a lungul vieţii sale, Tolstoi a găsit diverse formulări pentru chestiunile care l-au preocupat şi care au izvorît dintr-o nestinsă şi pătimaşă dorinţă de desăvîrşire, precum şi dintr-o vitalitate nefirească ce se voia, prin desăvîrşire, negată pe sine.

Într-o notă de jurnal din 1847 aflăm că desăvîrşirea la care se gîndeşte tînărul de nouăsprezece ani vizează eliberarea totală de determinările firii, o libertate oarecum harică: ”Voi ajunge oare să nu depind de nici un fel de împrejurări din afară? După părerea mea,

acest lucru ar fi perfecţiunea"[1]. Ambiţioasă dorinţă pentru cel care încă nu cunoaşte capcanele vieţii de care vrea să se despartă printr-un act de voinţă care, pe cît de titanic se vrea, pe atît de neputincios se va dovedi în faţa firii celui care-şi propune să atingă desăvîrşirea prin forţele proprii, fără a convoca acea putere care să se adauge la propria lui putere prin harul dumnezeiesc.

La vîrsta cînd îşi propunea ca scop al vieţii perfecţiunea, Tolstoi consemnează în acelaşi ***Jurnal*** sentimentul obsesiv că ceva îl împinge permanent în afara universului comun şi-l face prizonierul unei spaime terifiante. Pînă să-şi dea seama că acest ceva este ochiul morţii care-l priveşte neabătut şi-i aruncă fiinţa în hău, scriitorul crede că ceea ce îl însingurează de lume este tocmai dorinţa lui rară de desăvîrşire. Pe măsură ce încearcă să realizeze această desăvîrşire, i se va vădi adevărul că izolarea lui de lume este alimentată de orgolii şi de voinţă, pe care le pune la lucru pentru o competiţie istovitoare nu numai cu alţii, dar şi cu sine. Repetată şi programată, exercitarea acestei formidabile voinţe pe care o deţine romancierul devine trufie. O trufie care ar vrea să lupte chiar împotriva trufiei.

Începutul rău, pentru sine, al acestui marş forţat spre desăvîrşire îl face Tolstoi în 1850 cînd, căutînd calea prin care se poate perfecţiona, alege soluţia forţei: "Mă voi constrînge".[2] Soluţia constrîngerii se dovedeşte a fi calea care elimină semnificaţia drumului cristic ca iluminare treptată, cu tot cu firea şi împreună cu ceilalţi.

Se creează astfel, încă de la începutul acestei căi, o situaţie paradoxală de cunoaştere şi de trăire a lumii şi a sinelui în care activă predominant este prezenţa crudă şi răzbunătoare a dumnezeului veterotestamentar, în timp ce subiectul sau subiecţii acestei situaţii (Tolstoi însuşi şi unele dintre personajele sale) invocă la modul deziderativ-ideal învăţătura evanghelică a neîmpotrivirii la rău cu rău şi a iubirii aproapelui ca pe sine însuşi. Paradoxul a fost observat de blîndul şi pătrunzătorul Cehov care, citind romanul ***Învierea***,

constată că această carte este scrisă de ”un om îngrozit de moarte, care se înşeală pe sine şi îi înşeală şi pe alţii, sprijinit pe citate din Sfînta Scriptură”. Mai radical, St. Zweig îl consideră pe scriitorul rus un creştin ”artificial,”[3] în timp ce D.S. Merejkovski, combătînd părerea multora cum că Tolstoi ar fi un om ”căzut din creştinism”, afirmă că ”patriarhul” de la Iasnaia Poleana n-a fost creştin niciodată. Şi aceasta se întîmplă, adaugă filozoful rus, nu pentru că marele romancier n-ar fi dorit să fie creştin, ci pentru că, în cazul lui, este vorba de ”o lipsă de chemare mistică”.[4] (s.a.)

Şi totuşi, sau tocmai pentru că el însuşi era conştient de aceasta, Tolstoi îşi defineşte sensul vieţii şi al creaţiei raportîndu-se constant la creştinism, înţelegîndu-l şi combătîndu-l în felul său propriu, fără ajutorul bisericii. Avînd mereu în gînd preceptul evanghelic: ”fiţi desăvîrşiţi precum Tatăl”, el îşi va cultiva dorinţa, la început secretă, mai tîrziu explicită, de a da el o învăţătură care să fie ”un creştinism pentru viaţă”.

Dacă la întrebarea privitoare la calea de a realiza sfinţenia în viaţă scriitorul pare să fi găsit răspunsul de care se va sluji mereu – constrîngerea de sine -, la întrebarea ”ce e aceea desăvîrşirea?”, care rezultă şi ea din preceptul evanghelic citat, a oferit cel puţin două răspunsuri. Primul, pe care-l putem descifra pînă la marea criză din 1880, se plasează încă în planul semnificaţiei armoniei omului cu lumea, prin trăirea instinctuală plenară a frumuseţii şi a iubirii, prin ataşamentul cald pentru orice mişcare a trupului şi a sufletului. Pierre Bezuhov şi Konstantin Levin, în marea lor bunătate, trăiesc încă pietatea în deschiderea lor generoasă şi graţioasă către lume, chiar dacă, amîndoi, au sentimentul că pentru a atinge trăirea ei desăvîrşită le lipseşte simplitatea.

Începînd cu 1880, Tolstoi pare să vadă desăvîrşirea dincolo de tot ceea ce este omenesc. Această viziune îl va face ca, invocînd tot mai insistent nevoia de perfecţiune, să uite sfinţenia cărnii şi taina cununiei şi să pornească un război necruţător şi penibil împotriva

trupului şi a frumuseţii. Semnele acestui război, dus cu neomenească, demonică fervoare, se văd pretutindeni în activitatea lui nu numai de scriitor, dar şi de moralist, publicist şi om public. Renunţarea la scris şi repudierea operei sale literare, renunţarea la bunuri şi tentativele de a părăsi familia şi lumea se propun ca tot atîtea moduri de a se constrînge pe sine şi de a ”se strădui să fie desăvîrşit”.

În locul armoniei, este decretată acum lupta cu sine şi cu lumea, lupta dintre ”avîntul sufletului şi puterea cărnii”.[5] În toiul luptei, spaima faţă de păcat şi faţă de frumuseţe şi artă se transformă în spaimă faţă de femeie, combatantul neezitînd să distorsioneze pentru uzul propriu cîteva adevăruri din învăţătura creştină. De regulă, săvîrşeşte acest lucru proiectînd asupra celor zece porunci propria înţelegere. ***Postfaţa autorului la ”Sonata Kreuzer”*** ne oferă un exemplu care nu rămîne singular în gîndirea şi în creaţia lui Tolstoi: ”dragostea trupească şi căsătoria înseamnă a ne servi pe noi înşine şi de aceea ne împiedică în orice caz să slujim pe Dumnezeu şi pe oameni; aşadar, din punct de vedere creştin, căsătoria reprezintă o cădere, un păcat (...) şi ea (învăţătura creştină) ne propune idealul înfrînării absolute”.[6]

Acest mod de a trăi creştinismul şi de a argumenta cu el propriile decizii şi propria relaţie cu lumea devine determinant pentru povestirile din ultimele decenii din viaţa lui Tolstoi, ca şi pentru romanul ***Învierea***. S-a spus, şi nu fără oarecare temei, că ultimele creaţii tolstoiene au o alură tezistă. Acest aspect le este conferit de insistenţa cu care autorul urmăreşte, la nivelul de suprafaţă a textului, o idee morală, dar şi de ţinuta stilistică a acestuia. Tematizarea unui precept moral, ca şi simplificarea maximă a stiluiui, fac parte dintr-o strategie pe care Tolstoi o explică în ***Jurnal*** în anul 1889: ”dacă e să vorbeşti, atunci vorbeşte cît poţi de limpede, nu cu şiretlicurile tăcerilor şi subînţelesurile cu care scriu toţi, şi cum am scris şi eu.”[7]

Cu o astfel de ”vorbire” limpede, de o exactitate şi claritate maximă, sînt scrise capodoperele ultimilor ani: ***Moartea lui Ivan***

Ilici, ***Părintele Serghi***, ***Hagi-Murad***, ***Stăpîn şi slugă***. Deşi, în comparaţie cu scrierile anterioare, mai ales cu marile romane ***Război şi pace*** şi ***Anna Karenina***, aceste povestiri par teziste, nicicînd vocea şi fiinţa vie a scriitorului nu s-au exprimat mai fidel ca în ele. Citite în paralel, ***Jurnalul*** şi publicistica autorului din presa vremii, pe de o parte, şi ultimele scrieri poetice, pe de altă parte, atestă coincidenţe textuale, de opinie şi de intonaţie izbitoare.

Mai mult decît alte scrieri, povestirea ***Părintele Serghi*** este emblematică pentru felul cum a trăit şi a realizat Tolstoi în creaţia sa obsesia vieţii sale de a fi desăvîrşit, de a înţelege creştinismul, aşa cum spune el în tratatul din 1890-1893, ***Împărăţia lui Dumnezeu este în noi***, "nu ca învăţătură mistică, ci ca o nouă înţelegere a vieţii."

Momentele vieţii prinţului Kasatski-părintele Serghi, de la strălucirea prezenţei lui aristocratice (înzestrate cu mari daruri ale trupului şi ale minţii, dar şi cu un orgoliu nemăsurat), pînă la rătăcirile vagabondului fără nume, condamnat şi trimis undeva în Siberia, pot fi regăsite în biografia existenţială şi spirituală a contelui Tolstoi. Ca şi prinţul Kasatski, care a eşuat în încercarea lui de a se desăvîrşi prin monahism, la vîrsta de optzeci şi doi de ani, sub numele banal de T. Nikoleav, Tolstoi doreşte să se piardă în lume şi-şi părăseşte familia, lăsînd în urmă toată viaţa lui de pînă atunci.

În cazul lui Kasatski, o voinţă de fier declanşează momentele importante ale "desăvîrşirii" care debutează, toate, cu o fugă: fuga de lume şi de iubire prin călugărire, fuga de la mînăstire în izolarea totală a sihăstriei; fuga de propriul trup prin mortificarea şi chiar prin mutilarea lui; fuga de faimă şi de sine prin renunţarea la identitate. Toate aceste momente care construiesc biografia prinţului-călugăr, ca şi acţiunea povestirii, ca o ironie a destinului, în loc să ducă spre mîntuire, se instituie în tot atîtea agresiuni ale voinţei-orgoliu asupra firii şi asupra sufletului. Cauza acestei eşuări se află chiar în cel pornit pe drumul desăvîrşirii. Dacă citim cu atenţie povestirea, ne

dăm seama că ”marele” Kasatski nu a mizat niciodată pe pietate şi pe iubire atunci cînd, ajuns la o răscruce, a trebuit practic să o ia de la capăt pe drumul căutărilor. Istovitoarea lui luptă lăuntrică este o permanență, pentru că simplitatea atît de necesară mîntuirii îi este interzisă acestui doritor de a fi mereu deasupra celorlalți, pînă la a crede că el este cel chemat să poarte făclia pentru toți. Trufia lui Kasatski merge atît de departe încît, în ultimă instanță, el ar dori să egaleze divinitatea: ”se asemuia pe sine cu Iisus”.[8]

Fiecare din locurile şi momentele în care eroul îşi anunță prezența ar fi putut înlesni mîntuirea lui, dacă acesta n-ar fi fost mînat mereu de dorința de a-şi dovedi sieşi şi altora credința şi de a-şi construi nemurirea într-o trecere pe care o înțelege nu în spațiul lui - ”eu sînt ca să iubesc” – ci ca ”eu sînt ca să fac”. Dar ceea ce i se pare că ”face” pentru alții (vindecarea, alinarea bolilor şi a durerilor sufleteşti), prințul-călugăr nu poate face pentru sine, pentru că, în loc să poarte lumina în sine, în frăție cu lumina altor suflete, el o duce cu mîinile întinse, ca să se vadă şi să se ştie. Şi astfel, fugind de păcatul trupului şi luptîndu-se chiar cu el, călugărul şi sihastrul încep să fie stăpîniți de un păcat mai insidios şi mai greu de învins: păcatul trufiei – căutarea faimei. Kasatski este atît de neputincios în fața acestui păcat încît, în momentul cînd cucereşte faima, comite blasfemia, declarînd: ”nu există Dumnezeu”, şi, pregătindu-se să fugă, renunță, de fapt, la a o înțelege şi a o elimina din viața sa prin umilință.

În fuga lui, prințul mai primeşte un semn care, arătîndu-i că ”a face” nu este totul, îl îndeamnă la un nou răspuns. De data aceasta, răspunsul vine prin mijlocirea altei vieți, icoană a promisiunii evanghelice ”cei din urmă vor fi cei dintîi”. E sigur că mintea părintelui Serghi a înțeles pilda pe care viața i-a oferit-o prin mijlocirea întîlnirii cu umila lui colegă de şcoală, Paşa, dar nu ştim dacă ființa lui întreagă va putea trăi acest adevăr într-o nouă existență deşi, în finalul povestirii, Tolstoi ne sugerează că aşa stau lucrurile. Nu ştim nici dacă întîlnirea cu Paşa este revelația care l-a luminat pe

părintele Serghi complet pe dinăuntru sau dacă această întâlnire este trăită ca o nouă răscruce a unei noi existențe. Această revelație, aidoma cu aceea a autorului povestirii, se va petrece într-o stare consemnată în ***Jurnal*** la data de 22 decembrie 1893: "Mi-e greu, mi-e scîrbă. Nu mă pot învinge. Doresc o faptă eroică. Doresc ca restul vieții să-l dedic slujirii lui Dumnezeu. Dar el nu mă vrea pe mine. Sau nu acolo unde vreau eu. Iar eu cîrtesc".[9] (s.n.)

"Vreau eu" din această notă, ca și consemnarea mai tîrzie, din 10 iulie 1910: "Nu pot face altceva decît să fug, și mă gîndesc acum serios la aceasta. Arată-ți acum creștinismul" (s.n.) dau glas din nou acelei voințe nefirești de afirmare a eului care-l menține pe Tolstoi, pînă la sfîrșitul vieții, în cercul vicios al dorinței de a se desăvîrși învingînd trufia printr-un act de trufie. Astfel, la 4 noiembrie 1910, pe patul de moarte, în stația Astapovo, autorul povestirii ***Părintele Serghi*** se întreabă: "Dar țăranii? Oare cum mor țăranii?", dîndu-ne de înțeles că nu s-a împăcat cu moartea, după cum, viețuind, nu s-a putut armoniza cu viața cu adevărat creștină.

După toate acestea te întrebi dacă nu cumva a fi creștin ține de o vocație, iar nu de strădania de a fi creștin. Sau strădania scriitorului și a eroilor săi n-a fost aceea care se cerea? Dacă e să ne gîndim doar la spațiul literaturii ruse, destinul lui Gogol, precum și cel al lui Lev Nikolaevici Tolstoi, stau mărturie că aceste întrebări pot fi puse.

NOTE

1. Vezi Lev Tolstoi, 16 iunie 1847, în ***Jurnal***, I, traducere din limba rusă de Janina Ianoși. Prefață, tabel cronologic, note și comentarii de Ion Ianoși, *Ed. Univers*, București, 1975, p. 7; în continuare, citām după această ediție a ***Jurnalului***.
2. Vezi Lev Tolstoi, 17 iunie 1850, ***idem***, p. 8.
3. Vezi Șt. Zweig, ***Tolstoi. Nietzsche***, traducere din limba germană de Eugen Relgis, *Ed. Științifică*, București, 1966, p. 22.
4. Vezi D. Merejkovski, ***L. Tolstoi. Dostoievski***, în ***Izbrannoe***, Ed. *Literatura artistică*, Kișiniov, 1981, p. 520.
5. Vezi L. Tolstoi, ***Jurnal***, I, 26 mai 1884, p. 221.

6. Vezi ***Postfață la "Sonata Kreutzer"***, în Lev Tokstoi, ***Sonata Kreutzer și alte povestiri***, traducere din limba rusă de Cezar Petrescu și S. Recevski, BPT, Minerva, București, 1971, p. 130.
7. Vezi Lev Tolstoi, ***Jurnal***, I, 9 februarie 1889, p. 254.
8. Vezi Lev Tolstoi, ***Părintele Serghi***, traducere în limba română de Cezar Petrescu și S. Recevski, în ***Sonata Kreutzer și alte povestiri***, p. 179.
9. Vezi Lev Tolstoi, ***Jurnal***, I, 22 decembrie 1893, p. 398.

DOSTOIEVSKI ŞI ACTUALITATEA

Puţine sînt cărţile scrise în secolul trecut care, citite acum, să-ţi lase impresia că se racordează perfect la actualitatea imediată, aşa cum se întîmplă cu ***Jurnalul de scriitor*** al lui F.M. Dostoievski. Pe parcursul jurnalului său, marele romanicer îşi defineşte de mai multe ori, cu expresii uşor schimbate sau relevînd noi aspecte, raţiunile din care a pornit să-l scrie, oferind cititorului şi celui ce doreşte să înţeleagă ce anume citeşte cîteva repere nu doar de gîndire şi de atitudine, dar şi de opţiune formal-estetică. Astfel, în paginile acestui original jurnal, poate fi urmărită mai lesne gîndirea scriitorului în fermentaţia ei ideatică şi în anatomia ei. Căci Dostoievski nu se sfieşte să apară în faţa cititorului aşa cum îl surprinde scriitura febrilă, dezordonată şi rapidă a jurnalului, să se prezinte cu obsesiile, contradicţiile şi surprizele gîndirii lui, consemnate în plină mişcare şi, cum mărturiseşte el însuşi, în plin proces de ”învăţare” a ei. Este adevărat că învăţarea are ca obiect ”comunicarea”, ”conversaţia”, şi că a discuta această învăţare înseamnă a descrie procesul prin care eul jurnalier îşi expune ideile, dar şi ”pipăie” maniera cea mai adecvată de a comunica cu celălalt. A urmări această strategie în articulaţiile ei ar însemna să conturăm aici o gramatică a jurnalului ca supraspecie căreia i se subordonează toate variantele pe care le propune Dostoievski şi pe care le cunoaştem din literatura şi cultura lumii. Ar fi şi aceasta o modalitate de a releva ”actualitatea” imediată a ***Jurnalului de scriitor***, însă, în plan literar. Preferăm să reţinem din acest atribut al scrierii dostoievskiene cîteva componente care ilustrează nu numai ceea ce s-a numit ”ideea rusă”, dar şi o tipologie de situaţii pentru spaţiul în care ne aflăm noi,romanii şi,mai ales, o

anume reacţie la aceste situaţii într-un context pe care-l numim mondial.

Pentru a înţelege cîteva lucruri din actualitate, nu putem să nu înregistrăm cîteva din observaţiile şi gîndurile lui Dostoievski care circumscriu o etnopsihologie din care nu poate să lipsească sentimentul şi ideea mesianismului rus, dar atragem atenţia, în primul rînd, asupra secţiunilor jurnalului puse sub titlurile *Cîte ceva despre problemele politice* (vol. I), *O înţelegere utopică a istoriei* şi *Trei idei* (vol. II)[1]. Problemele politice şi istorice din aceste articole se brodează, în principal, pe relaţiile Rusiei cu Europa, relaţii văzute prin prisma a ceea ce Dostoievski numeşte problema Orientului. Pentru că în Orientul propriu-zis problemele Rusiei păreau deja rezolvate la data cînd Dostoievski îşi scria ***Jurnalul*** (Caucazul fusese cucerit, graniţa de est înainta fără probleme spre Pacific), chestiunea orientală se referă aici strict la Constantinopol, ca la citadela ortodoxiei ce trebuie recucerită şi eliberată de islamism.Implicit,se au in vedere Balcanii, spaţiu în care trăiesc alte popoare slave decît ruşii..

În acest context, comentînd situaţia de după războiul Crimeii, jignitoare şi surprinzătoare pentru o Rusie obişnuită cu victorii, de la 1812 incoace cu deosebire, jurnalistul face o constatare paradoxală, de o deosebită acuitate: ”(...) am suportat înfrîngerea, dar povara victoriei asupra Europei n-am fi suportat-o nicicum, cu toată forţa şi vitalitatea noastră”[2]. Observăm cu acest priej că marele vizionar al crizei moderne şi al mesianismului rus percepe relaţia Rusiei cu Europa nu altfel decît în termeni de conflict în care unul este învingător iar celălalt este învins. În acelaşi timp, Dostoievski diagnostichează exact, chiar dacă interogativ, neputinţa Rusiei de a-şi fructifica victoriile dincolo de ceea ce el numeşte ”vîrtejul fatal (...) al negării şi al distrugerii de sine”: ”Viitorul Europei aparţine Rusiei. Rămîne întrebarea: ce va face atunci Rusia în Europa? Ce rol va juca ea? Este ea pregătită pentru un asemenea rol?”[3]. Rusia şi-a înţeles în

felul ei rolul, atît după războiul din 1876-1877, cît şi mai tîrziu, în cele două războaie mondiale care au urmat. A fost şi este datoria altora să cunoască şi să înţeleagă acest fel al Rusiei de a se vedea pe sine în Europa şi în lume. În legătură cu aceste intrebari, Dostoievski relevă un adevăr valabil nu numai pentru acele timpuri, adevăr care poate fi perceput şi ca avertisment. Marele romanicer constată că ruşii cunosc bine Occidentul, că şi-au însuşit cultura şi legile lui, în timp ce europenii nu cunosc Rusia, preferînd să rămînă prizonieri ai „misterului sufletului slav“ sau ai obsesiei că ”ruşii sînt imprevizibili” şi să-şi repete mereu că, de cauţi cu atenţie, sub pojghiţa lor de civilizaţie se ascunde barbarul. Este un adevăr care, după Dostoievski, nu-i avantajează pe ruşi, dar el nu este avantajos nici pentru Occident. Căci aceste prejudecăţi au costat şi costă deja prea mult Europa, chiar şi acum, cînd situaţia din Balcani de la 1876-1877 se repetă parcă aidoma.

Acest defect de percepţie, păgubitor pentru toată lumea, a fost semnalat şi de Ernst Jünger, care i-a cunoscut pe ruşi la ei acasă şi a notat în jurnalul său la 27 aprilie 1943: ”Apoi despre ruşi, care sînt astăzi tot atît de supraestimaţi pe cît fuseseră de subestimaţi cu doi ani în urmă. În realitate, sînt mai puternici decît se crede; s-ar putea însă ca această forţă să nu fie terifiantă”[4]. Este o observaţie pe care n-o putem bănui de părtinire, ştiind că scriitorul german n-a fost un admirator expres al Rusiei şi că în nici un caz n-a simpatizat cu politica de stînga pe care aceasta a dus-o. Ca şi Dostoievski, Jünger exprimă nevoia de cunoaştere autentică a celuilalt pentru a ţi-l face aliat sau duşman. El ne mai face atenţi că una este a-i respecta celuilalt alteritatea şi cu totul altceva înseamnă să cultivi această alteritate cu orice preţ pentru a-l coborî pe purtătorul ei sau pentru a-ţi atribui ţie însuţi drepturi speciale. Am putea întrezări în spusele jüngeriene şi ideea că în acest joc cu alteritatea există o capcană pe care, se pare, partenerii n-o observă, şi anume riscul de a-i conferi

celuilalt puteri şi atribute pe care altminteri nu le-ar fi avut sau nu le-ar fi conştientizat.

Acest lucru s-a petrecut continuu în relaţiile dintre Rusia şi Occident, Rusia întărindu-şi pentru sine ideea mesianismului ei din puternicul sentiment de izolare pe care l-a trăit şi-l trăieşte cînd se raportează la Occident. Din acelaşi sentiment şi-a întărit ea şi convingerile că în rezolvarea crizei perpetue din Balcani trebuie să joace un rol esenţial ca depozitară a ortodoxismului autentic. Iar aceasta nu este doar o idee, Rusia implicîndu-se de mai multe ori în soluţionarea concretă a acestei crize. Cu prilejurile respective (Eteria şi urmările ei, războiul din 1876-1877, primul război mondial sau cel de-al doilea război mondial), s-a dovedit că nodul gordian pe care această mare putere nu l-a putut tăia niciodată a fost confuzia pe care o face între conştiinţa de neam (tradusă, între altele, şi în panslavism) şi ideea ortodoxiei. Dostoievski însuşi nu ezită să evidenţieze importanţa politică a acestei voite identificări dintre conştiinţa de neam şi ideea ortodoxiei: ”Aceste trei cuvinte - *pentru cauza ortodoxă* – sînt o formulă politică extraordinar de importanta pentru actualitatea istorica dar si pentru viitor. Putem chiar spune că aceasta este formula viitorului nostru”[5].

Rezumînd, ”cauza ortodoxă” este înţeleasă de autorul jurnalului, ca şi de opinia publică rusă a timpului, în contextul dezideratului ”fratele trebuie ajutat la nevoie” Dar cum sensul noţiunii de ”frate” se restrînge la slavi, apare o restricţie nespecifică ortodoxiei ca şi credinţă creştină, o restricţie ce anulează semnificaţia bună a ”cauzei ortodoxe” şi-i întăreşte sensul de partizanat. Prin chiar acest fapt, preceptul ajutorării de frate iese din ortodoxie şi se include unei strategii politice foarte clare, pe care ruşii n-au ascuns-o, după cum se vede fie şi din acest ***Jurnal de scriitor*** al lui Dostoievski, şi pe care au urmat-o cu o consecvenţă demnă de o cauză mai bună. La nevoie, tot ortodocşii pot fi ignoraţi (românii) sau combătuţi (grecii) - şi acestă nevoie se numeşte cucerirea Constantinopolului: ”cum să

uneşti o asemenea diversitate de popoare, care nu seamănă între ele, precum cele din peninsula Balcanică, ba încă şi cu centrul la Constantinopol? Sînt aici greci, slavi, români. Al cui să fie Constantinopolul? Al tuturor. Iată un motiv de vrajbă şi de gîlceavă, cel puţin între greci şi slavi (...)"[6]. Te întrebi de ce să fie Constantinopolul al cuiva anume în situaţia în care istoria a aşezat în spaţiul lui încă un popor, pe care Dostoievski nici nu-l aminteşte. A orîndui istoria după o idee supraistorică şi supranaţională, aşa cum este ideea ortodoxiei, ţine într-adevăr de ideea rusă, dar, deocamdată, această idee s-a concretizat în facerea istoriei sub semnul ateismului.

În ***Demonii***, Dostoievski a prevăzut această împlinire, pe care n-ar fi dorit-o, odată ce avertizează asupra pierderii de umanitate pe care ea o aduce. Cum să se realizeze ideea naţională (care este ideea ortodoxiei ruse) ca idee universală nu poate spune nici el concret, dar marele scriitor dezavuează din capul locului "ideea socialistă" în care distinge:"culmea egoismului, culmea inumanului, culmea debandadei şi dezordinii economice, culmea calomniei la adresa naturii umane, culmea distrugerii oricărei libertăţi a oamenilor"[7]. Să recunoaştem că toate s-au petrecut întocmai şi că Dostoievski a văzut bine, după cum tot atît de bine şi de lucid a identificat specificul Balcanilor în care par să se înnoade într-un ghem fatal popoare, religii, precum şi firele istoriei moderne a Europei. În acest creuzet par să se fi strîns toate reziduurile unei istorii construite pe dreptul celui mai tare şi mai agresiv, reziduuri care au îmbolnăvit de boala agresiunii chiar pe "fraţii" slavi între care, constată Dostoievski, încă din secolul al XIX-lea "există o divergenţă incontestabilă şi teribilă"[8].

Gîndindu-se la această divergenţă, autorul jurnalului îi descoperă feţele ascunse care s-au manifestat din plin în ultimul război din Jugoslavia caruia i-am fost cu totii martori mai mult sau mai putin neputinciosi: "tocmai din pricina imposibilităţii unei încăierări făţişe şi sincere, se vor isca la ei (la slavii din Balcani) tot felul de alte ciocniri care, în primul rînd, vor avea caracter de tulburări

religioase[9]. Autorul ***Jurnalului*** nu bănuia şi faţa cealaltă a conflictului care a înlocuit, în virtutea identificării dintre ortodoxie şi neam, motivul religios cu motivul purificării etnice. Scriitorul a intuit, însă, raţiunea pentru care se va încerca o rezolvare a problemei Balcanilor: "echilibrul european"[10], în legătură cu acest deziderat avansind întrebări de o tulburătoare actualitate: "Ce înseamnă echilibrul european? La o adică, a existat vreodată echilibru politic în lume? Este doar o formulă vicleană, concepută la vremea ei de oameni vicleni pentru a-i duce de nas pe nătăfleţi"[11]. Să fie acesta punctul de vedere doar al unui rus care percepe dureros şi acut izolarea la care este supusă Rusia, care simte acut spaima şi suspiciunile pe care ţara sa le provoacă în Europa?

Nu putem să nu recunoaştem în comentariile pe care Dostoievski le face problemelor politice ale timpului său o bună doză de parti-pris, dar nici nu putem face abstracţie de faptul că acest comentator pune degetul pe locurile cele mai vulnerabile ale acestei politici, identificînd în ele, într-un mod provocator, o semnificaţie care depăşeşte epoca şi care se cere descifrată şi astăzi: "Să li se acorde autonomie? Să se găsească o combinaţie? – totuşi cum se poate realiza aceasta, cine poate să acorde şi să găsească? Cine va da ascultare şi cine va face ca acel cineva să asculte? (...) Dar ia, hai, găsiţi combinaţia! Există probleme care, practic, nu se pot nicicum rezolva, aşa cum toţi sînt negreşit tentaţi să le rezolve la un moment dat"[12].

La ora actuală, este clar că panslavismul nu poate oferi o soluţie, el mizînd, cel puţin declarativ, pe întărirea ortodoxiei într-un spaţiu în care, ca şi în alte părţi, acum se întîlnesc toate religiile. Dar nici nimeni nu se poate împăca cu situaţia că problemele din Balcani "nu se pot nicicum rezolva". Cel mai simplu şi mai sigur ar fi ca locuitorii spaţiului respectiv să se ia fiecare unul pe altul aşa cum sînt şi să se accepte cu diferenţele care există. Pentru aceasta trebuie timp, iar acest timp ar putea fi scurtat prin educaţie şi cunoaştere. Şi, gîndindu-ne la ruşi, care totdeauna au fost interesaţi de

Constantinopol şi de Balcani (chiar de Bizanţ, în anii imediat următori creştinării lor), ne întrebăm cît de imprevizibili mai pot ei părea celor care vor o rezolvare autentică (adică pentru locuitorii Balcanilor, iar nu pentru sine) a crizei care s-a cronicizat, dacă, iată, în plină mişcare a Eteriei, în primul sfert al secolului al XIX-lea, Puşkin însuşi, care se află la Chişinău, se întreabă într-o scrisoare din martie 1821 către demnitarul V.L. Davîdov: "O problemă foarte importantă: ce va face Rusia: vom ocupa Moldova şi Valahia sub chipul unor mediatori de pace; vom trece Dunărea ca aliaţi ai grecilor şi ca duşmani ai duşmanilor lor?"

Scenarii ca acestea s-au repetat în istorie şi Dostoievski n-a putut să nu le semnaleze, dîndu-ne o radiografie completă a lor în ***Jurnalul de scriitor***. De aceea, scrierea aceasta ni se pare cel mai fin seismograf al psihologiei naţionale ruse, pentru care axul principal este automitizarea, dublată de o forţă de creaţie remarcabilă şi de o încredere neclintită în destinul istoric. Această facultate a psihologiei naţionale a ruşilor este forţa, dar şi slăbiciunea lor, dacă nu cauza principală a sentimentului de izolare pe care l-au trăit şi îl trăiesc de cînd a început biografia lor europeană.

NOTE

1. Vezi F.M. Dostoievski, **Jurnal de scriitor**, I, II, III (Traducere din limba rusă de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov, Emil Iordache. Studiu introductiv de Sorina Bălănescu), Iaşi, „Polirom", 1998.
2. Vezi F.M. Dostoievski, **op. cit.**, I, p. 327.
3. Id., I, p. 328.
4. Vezi Ernst Jünger, **Jurnale pariziene**, Bucureşti, „Humanitas", 197, p. 216.
5. Vezi F.M. Dostoievski, **op. cit.**, II, p. 101.
6. Id., II, p. 119.
7. Ibid., II, p. 281.
8. Ibid., II, p. 303.
9. Vezi, **op. cit.**, II, p. 346.
10. Id., II, p. 115.
11. Ibid., II, p. 116.
12. Ibid., II, p. 115.

DESPRE UMILINȚĂ.
DOSTOIEVSKI ȘI OSCAR WILDE

Poate părea că forțăm lucrurile atunci intenționăm să căutăm sensurile umilinței creștine în viața și în creația unor scriitori, la o primă vedere, atît de diferiți. Cine, gîndindu-se la Oscar Wilde, nu invocă aproape instantaneu figura unui zeu păgîn, întrupat în chipul unui dandy pervers de la sfîrșitul secolului al XIX-lea? Și cine, cînd spune Dostoievski, nu se gîndește la figura ascetului creștin care n-a încetat o clipă să-l caute pe Dumnezeu și să propovăduiască iubirea de aproapele? În realitate, și din fericire, nici unul dintre cei doi oameni și scriitori n-a încremenit în formula pe care noi o vrem definitorie pentru ființa lor: în cel mai adînc păcat, cum se va vedea, Oscar Wilde n-a încetat să fie în Dumnezeu, după cum, în cea mai fervență căutare a lui Dumnezeu, Dostoievski, așa cum o dovedeșt proiecul la ***Viața unui mare păcătos***, n-a fost scutit de momente de îndoială și chiar de necredință. Ne rămîne să presupunem că fiecare dintre cei doi scriitori creștini a întrupat în viața și în creația proprie tot atîtea căi prin care ne putem apropia de Dumnezeu. Oscar Wilde pare să ne vorbească dinăuntrul și împreună cu parabola fiului risipitor, în timp ce Dostoievski reeditează faptele apostolilor din care nu lipsesc spaimele, îndoiala, retractările.

Nu trebuie, deci, să ne lăsăm înșelați de aparențe, ne îndeamnă ambii scriitori, implicit, dar și prin toată creația lor.Vocea din ”subterană”, arțăgoasă, alterată de emoție și de năvala atîtor întrebări care-și caută răspunsul, vocea care străbate întreaga operă dostoievskiană nu spune altceva decît glasul wildian, modelat de o seninătate clasică și de un desăvîrșit echilibru intonativ. Dizgrațiatul

Dostoievski şi răsfăţatul Wilde vorbesc aceeaşi limbă atunci cînd caută rostul ultim al omului şi al lumii în Dumnezeu.

În această întîlnire dintre cei doi scriitori, decisiv pare faptul că amîndoi au avut revelaţia umilinţei creştine trăind experienţa carcerală. Dar cîţi n-au trecut prin această experienţă fără a avea revelaţia amintită? Gîndindu-ne la această coincidenţă biografică şi la tot ce a urmat în viaţa şi în creaţia celor doi scriitori, nu putem să nu observăm că situaţia lor se înscrie în modelul trăirii profund religioase: *nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit*. Conştientizat, modelul este perceput de scriitorii analizaţi ca un itinerar "foarte greu de dus pînă la capăt", ca o întreprindere care solicită nu posibilul, ci imposibilul.

Străbaterea acestui drum garantează viaţa vie, în pofida, sau, tocmai, datorită rătăcirilor inerente experienţei personale în cercul căreia credinţa se perfecţionează şi se completează numai prin efortul propriu. Insistenţa pe efortul personal şi pe răspunderea fiecăruia pentru ceea ce devine favorizează ruptura cu accepţiile dogmatice şi juridice ale creştinismului şi ale religiei în general, aşa încît, citindu-i pe Dostoievski sau pe Wilde, simţim că sîntem purtaţi spre momentele de început ale creştinismului, cînd lecţia lui Hristos se ivea pură, neacoperită de aluviunile timpului şi ale neînţelegerii. "Spiritul lui Hristos nu se află în biserici"[1], constată autorul lui ***De profundis***, în timp ce Inchizitorul dostoievskian îi spune lui Hristos: "Noi sîntem cu el (cu Satana,L.C.)iar nu cu tine, iată taina noastră".[2]

Raportul ideal dintre uman şi divin, revelat de Iisus Hristos în timpul trecerii lui prin lume, este acoperit de zidul evidenţelor pe care cel ce vrea să afle calea trebuie să-l spargă cu riscul oricîtor suferinţe. Dacă ar fi fost atît de uşor de găsit "calea adevărului şi viaţa", s-ar mai fi lăsat oare Hristos răstignit? Este întrebarea pe care şi-o pun şi Dostoievski şi Oscar Wilde, întrebare la care amîndoi dau un răspuns existenţial, liber de orice tentaţie idolatră.

Calea se inaugurează prin refuzul ”Zidului”, al lui ”doi ori doi fac patru”, la Dostoievski, sau al limitei, la Wilde. În ambele cazuri, refuzul este o denunțare a evidențelor ca formă a morții în viață: ”Ia uitați-vă mai bine! Noi nici măcar nu știm pe unde o mai fi trăind acum viul, ce-i cu el, cum se numește” – exclamă omul dostoievskian din subterană, iar Wilde îl secundează: ”Sînt sătul de formele articulate ale oamenilor și lucrurilor”.[3] ”Fărîmițării fiecărei zile într-o rutină fixă de datorii impuse” i se opune uriașa însemnătate a trăirii în cunoașterea de sine, a parcurgerii fiecărei clipe în toată plinătatea ei. Este lecția lui Hristos pe care cei doi scriitori o înțeleg după îndelungi căutări, încercînd să o întrupeze și în propria existență, cu acuta conștiință că numai astfel poate fi învinsă cea mai nevie formă de viață și cel mai mare păcat al omului – superficialitatea.

Această modalitate de trăire, cu tot cortegiul ei de manifestări, capătă același nume la Dostoievski și la Wilde – ”umilința”. Deși recurența acestui cuvînt în creația dostoievskiană este remarcabilă, Lev Șestov, în ***Revelațiile morții***, afirmă decis că ”Umilința nu-i virtutea căutată de Dostoievski”.[4] Dar umilința în accepția scriitorului rus nici nu este o virtute pentru că, așa cum se propune ea măcar în imaginea prințului Mîșkin, nu se nutrește din aprobarea altora pentru a putea exista. Ea este o forță, ne-o spune chiar scriitorul rus, o forță pe care o poți dobîndi numai ”renunțînd la tot ce ai”, adaugă Oscar Wilde.[5] Departe de a însemna dispreț de sine sau renunțarea la sine, umilința ni se propune ca nume pentru calea prin care omul poate avea revelația principiului divin din el însuși. Prin această revelație, omul se cunoaște pe sine adînc și-și poate trăi viața în acord cu sine. Povestea eroilor lui Dostoievski și a condamnatului la moarte din ***Balada temniței Reading***, istoria însăși a vieții celor doi scriitori de care ne ocupăm acum, se instituie în pildă despre curajul și aproape imposibilitatea de a fi tu însuți, fără restul compromisului cu propria suferință sau cu propria conștiință.

Pentru a fi el însuşi, ne spun amîndoi scriitorii, omul trebuie să coboare în abisul fiinţei sale, fără teamă şi cu neclintita credinţă că este asistat de divinitate chiar şi atunci cînd pare abandonat în voia păcatului şi a răului.

O nuanţă intervine, totuşi, în sensul ce se atribuie suferinţei şi păcatului în opera celor doi scriitori. Ea vine din libertatea cu care acestea sînt acceptate şi din lecţia pe care omul este dispus s-o înveţe traversîndu-le. Un păcat trăit pînă la capăt, un păcat dus cu bună ştiinţă pînă în abisurile unde omul pare să nu mai ştie de sine, este pentru Wilde garanţia transfigurării pe care Dumnezeu o cere omului. O cere, subliniază scriitorul englez, pentru că Dumnezeu nu-l vrea pe om supus, ci îl lasă liber să aleagă între bine şi rău, să-şi cunoască şi să-şi cucerească singur drumul: "Mă tot sfătuiesc să fiu prudent. Prudenţa! Trebuie oare s-o am? E ca şi cum aş da înapoi. Trebuie să merg cît mai departe cu putinţă ... Nu pot s-o duc aşa la infinit ... Trebuie să se întîmple ceva"[6] – se confesează Wilde lui André Gide cu puţin înainte de a fi arestat şi condamnat. După doi ani, în 1897, reluînd firul dialogului cu sine, în logica strînsă a drumului pe care şi l-a ales, autorul ***Portretului lui Dorian Gray*** se recunoaşte pe sine ca agent al transfigurării, ca subiect care a provocat şi controlat schimbarea: "Închisoarea m-a schimbat cu desăvîrşire şi eu mă bizuiam pe această transformare"[7] (s.n.).

Din toate aceste confesiuni ale creştinului, Gide n-a înţeles altceva decît că maestrul său ar fi "chinuit de Evanghelie" pentru că miracolul păgîn – opera de artă – a fost uzurpat de creştinism. Nimic mai departe de gîndul celui care, prin suferinţă, se simte schimbat cu desăvîrşire. În economia tulburătoarei mărturisiri a lui Hristos care este ***De profundis***, în fermitatea şi adevărul acestei enciclici, cum o numeşte autorul, neînţelegerea discipolului pare a se înscrie şi ea ca model al scenariului cristic al trăirii revelaţiei şi pătimirii wildiene într-o înfricoşătoare singurătate. Pe cît de înfricoşată se dovedeşte a fi această singurătate, pe atît de plină de curaj autentic este înaintarea

pe calea ce nu oferă alte garanţii decît suferinţa, uneori nemăsurată, şi strădania sufletului de a fi demn de suferinţa pe care o trăieşte.

Dacă Dostoievski şi Oscar Wilde sînt consensuali în a pune la temelia transfigurării libera alegere şi cunoaşterea de sine, modul cum surprind şi întruchipează ei procesul de transformare diferă destul de mult.

Scriitorul englez proiectează asupra ***Căii*** lumina blîndă a revelaţiei într-o mişcare retrospectivă. El este interesat nu atît de infernul care a precedat clipa de graţie sau de acel "deodată" al revelaţiei, cît de sîmburii de lumină care existau în acel infern. De aceea formele predilecte la care apelează Wilde sînt parabola, pilda, mărturisirea, sau textul de teatru simbolic şi balada. Dostoievski, însă, îşi poartă eroii printr-un vîrtej de relaţii şi de situaţii în care păcatul, pedeapsa şi ispăşirea se modulează în puzderie de imagini, mai întotdeauna convulsive. Întinsele lui romane conturează calea transfigurării într-o mişcare a demonilor orgoliului, raţiunii, fiziologiei şi socialului ce frizează haoticul şi colcăiala infernului însuşi.

Dar nu toţi cei care se află în acest infern dobîndesc şi forţa de a-şi asuma conştient momentul de transfigurare. De cele mai multe ori, fulgerul conştiinţei este înghiţit din nou de mlaştina informului şi a impersonalului. Scriitorul rus ne-a oferit o galerie întreagă de "căldicei" care se mulţumesc să trăiască în ascultarea demonilor amintiţi, invocînd ca justificare propria slăbiciune. Aceasta este asumată de "căldicei" ca un dat dincolo de care nu se poate trece şi nu are rost să se treacă. Pentru asemenea oameni, răul devine nu o încercare a suferinţei, ci argument al propriei slăbiciuni şi chiar prilej de orgoliu pentru propria neputinţă de a se opune răului. Scriitorul rus ne sugerează că sentimentul neîncrederii în sine este cultivat în om chiar de instituţia bisericii, în forma ei cea mai radicală, Inchiziţia: "Ai cerut prea mult de la el (om ...), tocmai tu, care l-ai iubit mai mult decît pe tine însuţi (...) Cu ce e vinovat un suflet slab

că nu are putere să încapă atîtea daruri cumplite?”[8] – îl apostrofează Marele Inchizitor pe Iisus Hristos. Acestei fixații în rău, justificate viclean prin slăbiciunea, chipurile, funciară a omului, i se contrapune sila de sine, sentimentul intim al vinovăției, îndoiala. ”Principalul este că de acum înainte toate au să meargă altfel, totul are să se frîngă în două (...) Totul, totul, dar oare sînt gata? Doresc acest lucru?”[9] – își exprimă credința, dar și îndoiala, ca un corolar al acestei credințe, marele păcătos Rodion Raskolnikov. Odată cu el, și în același mod, își inaugurează drumul ispășirii toți eroii dostoievskieni care-și vor cuceri prin chinuri cumplite propria ființă și propria conștiință.

Ceea ce-i desparte pe adevărații creștini de ceilalți locuitorii ai infernului dostoievskian este, deci, neîmpăcarea cu sine și voința de înnoire pe care a generat-o în ființa lor nu pedeapsa justiției, ci puterea cu care ei înșiși își privesc păcatul în față. Asupra acestei diferențe insistă deja cartea ***Amintiri din casa morților***, cînd ni-i prezintă pe cei care, pedepsiți de tribunal, se mișcă în spațiul închisorii cu același orgoliu animalic de indivizi mari și tari cu care se mișcau în liberate pe cîmpiile, prin orașele și prin pădurile unde au făptuit păcatul. Indiferența și cinismul cu care acești oameni se privesc pe sine și nu-i observă pe ceilalți decît ca pe niște obiecte, înspăimîntă precum un fenomen de dincolo de umanitate.

Probabil, după ce a observat și el asemenea fenomene în închisoarea din Reading, Oscar Wilde s-a simțit îmboldit să ne comunice înfricoșătoarea constatare într-o scrisoare către Robert Ross din 6 ianuarie 1897: ”Și totuși, pînă acum, doar animalul din om s-a exprimat în artă și în literatură”.[10] Cînd scrie aceste gînduri, în întunecata lui disperare, scriitorul britanic se gîndește la Iisus Hristos, la vorbele de milă și de încurajare pe care acesta le adresează discipolilor săi după ce patimile s-au consumat: ”Nu vă fie teamă, eu sînt în voi, după cum voi sînteți în mine”. Această promisiune a lui Iisus l-a întărit pe autorul lui ***De profundis*** în

individualismul său, adică în convingerea că el însuşi şi nimeni altul este cauza unică a propriei suferinţe, după cum eul lui este scopul ultim al transformării prin care trece. Aceeaşi promisiune cristică îl va face atent, însă, şi că nu există o deosebire esenţială între viaţa celorlalţi şi propria noastră viaţă. Acest adevăr, odată recunoscut, conferă fiecărui om şi tuturor deolaltă o personalitate puternică, pătimitoare,dar şi compătimitoare.

Calea contopirii cu divinitatea – umilinţa – îşi adaugă astfel ,in creaţia ceor doi scriitori, încă o componentă esenţială – mila. Înainte de a trăi efectiv acest sentiment faţă de tovarăşii săi de suferinţă din temniţa Reading, Oscar Wilde îl identificase în literatura rusă, în scrierile lui Dostoievski în particular, ca pe o notă definitorie nu numai a originalităţii autorului ***Demonilor***, dar şi a sublimului uman. Sentimentul milei comportă în acest context o relaţie cu ceilalţi, dar şi cu dumnezeul-om, după cunoscutul precept evanghelic că ceea ce li se întîmplă celorlalţi ţi se întîmplă şi ţie şi că ceea ce ţi se întîmplă ţie li se întîmplă şi celorlalţi. Se conturează cu acest prilej încă o faţă însemnată a umilinţei – solidaritatea umană, pentru care Wilde găseşte expresii memorabile: ”Am dreptul să împărtăşesc durerea altuia; cel ce poate contempla frumuseţea lumii şi împărtăşi durerea altuia, înţelegînd minunea pe care o reprezintă amîndouă, acela se află în contact direct cu lucrurile divine şi s-a apropiat de taina lui Dumnezeu, atît cît poate s-o facă un om”.[11] Această frază este memorabilă nu atît prin frumuseţea ei, cît prin convingerea pe care o transmite că mila de ceilalţi nu-ţi poate asigura mîntuirea şi calea umilinţei dacă nu te-ai mîntuit întîi pe tine însuţi printr-un curajos examen de sine.

În această lucidă afirmare a individualismului ca esenţă a învăţăturii cristice - Wilde va scrie chiar că Hristos este nu numai un mare individualist, ci cel mai mare individualist din istoria lumii – nu mai putem invoca apropierea dintre cei doi scriitori. Dostoievski se va orienta tot mai decis spre idei de coloratură slavofilă, în care

obştea este chemată să rezolve chestiunile de conştiinţă ale eului. Temeiul acestei adevărate topiri a individului în obşte este convingerea orgolioasă, care contrazice esenţa umilinţei şi care este nu numai a lui Dostoievski, că numai obştea rusă păstrează nealterate în fiinţa ei ascunsă chipul şi învăţăturile lui Hristos.

Oare diferenţa aceasta dintre cei doi scriitori să-şi aibă explicaţia doar în faptul că unul împărtăşeşte religia catolică în timp ce celălalt e ortodox? Chestiunea comportă o discuţie mai amplă şi oarecum specială. Slavofilia în sine este un fenomen foarte complex, ce nu poate fi epuizat în cîteva cuvinte şi nici sintetizat fără invocarea momentelor pe care ea le-a marcat, fie şi numai în creaţia dostoievskiană unde, de multe ori, a deviat sensuril umilinţei spre "demonia gintei". Tot pentru un alt prilej ar rămîne şi afirmaţia atît de frumoasă, dar aparent paradoxală, a lui Oscar Wilde că "există o legătură mai apropiată şi mai adîncă între adevărata viaţă a lui Hristos şi adevărata viaţă a artistului"[12].

Deocamdată, ceea ce pare evident este că doi scriitori atît de deosebiţi, mai exact, atît de diferit receptaţi, se întîlnesc tocmai în sensul ascuns ale acestei "adevărate vieţi a artistului" care este umilinţa.

NOTE

1. Oscar Wilde, **De Profundis**, Alfa Paideia, 1996, p. 67.
2. F.M. Dostoievski, **Bratÿa Karamazorî**, Moscva, Barda, 1980, I, p. 319.
3. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 74.
4. Lev Lestor, **Revelaţiile morţii**, Iaşi, Institutul European, 1993, p. 42.
5. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 41.
6. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 9.
7. Id., p. 10.
8. F.M. Dostoievski, **op. cit.**, p. 318.
9. F.M. Dostoievski, **Crimă şi pedeapsă**, Bucureşti, Minerva, 1975, p. 285.
10. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 25.
11. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 68.
12. Oscar Wilde, **op. cit.**, p. 52.

SINCRETISMUL ARTELOR ÎN AVANGARDĂ (VELIMIR HLEBNIKOV ŞI PAVEL FILONOV)

Subiectul la care ne-am gîndit poate fi tratat în sine, dar şi ca un decupaj dintr-o tematică mai largă privitoare la relaţia dintre Velimir Hlebnikov şi artele plastice, sau la futurismul literar rus aşezat la confluenţa lui cu artele plastice, îndeosebi în domenii ale acestora ca: grafica, desenul, ilustraţia de carte şi, nu în ultimul rînd, cu pictura de şevalet. Domeniile amintite au fost frecventate şi de Velimir Hlebnikov care, alături de Alexei Krucenîh şi Vladimir Maiakovski, s-a remarcat în ele ca un profesionist. Dacă mai adăugăm că artele plastice i-au oferit lui Hlebnikov paradigma pentru teoretizarea limbii şi a limbajului poetic, realizăm că problema anunţată în titlu ar putea fi abordată pe două planuri: planul creaţiei plastice în sine şi viziunea-transpunerea în limbaj teoretic şi poetic a acestei viziuni de către doi mari artişti ai imaginii şi ai cuvîntului. Nu mai puţin revelator ar fi răspunsul venit din mediul artiştilor plastici la provocările ”transraţionalităţii” limbajului poetic, teoretizată şi realizată în creaţia sa de Velimir Hlebnikov.

Dacă încercăm un comentariu al acestor aspecte, restrîngînd aria de raportare atît de bogată în nume şi în subiecte la creaţia şi poetica unui pictor, grafician şi ilustrator de carte, care nu a fost şi nu este atît de cunoscut ca alţi colegi de generaţie, acest lucru se întîmplă pentru că ni se pare că Hlebnikov şi Pavel Filonov ilustrează într-un mod foarte clar fenomenul de congenialitate. În plus, această alăturare ni se impune şi ca mod de relevare a dimensiunii reale a unui artist plastic pe care, în pofida conului de umbră în care încă se mai află, îl considerăm de primă mărime.

De fapt, decupajul pe care-l facem este sugerat chiar şi de biografiile celor doi artişti care, uneori evident, alteori nevăzut, s-au împletit în semnificaţia lor umană şi creatoare. Dacă ar fi trăit mai mult, cine ştie, poate că Velimir Hlebnikov ar fi găsit ecuaţia care să exprime evidenţa şi taina acestor întîlniri, aşa cum a aflat ecuaţia destinului lui Puşkin sau a altor creatori ruşi. În lipsa acestei ecuaţii, care ar fi cerut un efort sporit de analiză din partea noastră, vom selecta cîteva momente din biografia creatoare a celor doi artişti, momente care ni se par emblematice.

Născut în 1883, aşadar fiind cu doi ani mai mare decît Hlebnikov, Pavel Filonov a respirat acelaşi aer al insurgenţei avangardei. Ca şi viitorul poet însă, el nu se va lăsa purtat de valul negator al mişcărilor în vogă decît doar pentru a-şi găsi propriul drum. A. Krucenîh, care s-a numărat mult timp printre apropiaţii şi colaboratorii lui Velimir Hlebnikov, surprinde în ***Memoriile*** sale cîteva asemănări temperamentale, de trăire a lumii şi a actului creator între maestrul şi prietenul său şi Pavel Filonov: ”Filonov era tăcut, închis în sine, extrem de orgolios şi de intolerant (semăna în asta cu Hlebnikov) (...) Era un însingurat, dar a legat, totuşi, o mare prietenie cu Hlebnikov”. Poetul însuşi realizează această apropiere între sine şi Filonov încă din anul 1910, an în care, în corespondenţa lui invocă frecvent numele pictorului. La data respectivă, Filonov era autorul unei capodopere care este pictura în ulei ***Capete***. În acelaşi an, Hlebnikov figura în catalogul expoziţiei de avangardă ***Treugolnik*** (***Triunghiul***) cu manuscrise şi desene, făcute de el pe cînd frecventa Şcoala de Arte din Kazan (1904) sau elaborate în timpul unei expediţii ştiinţifice în Urali, la care a participat în 1906, împreună cu fratele său Alexandr.

Nu se ştie dacă în creaţia lui Hlebnikov desenul a precedat poezia sau invers (cel mai timpuriu desen, ***Fratele şi sora***, este datat 1893), ceea ce înţelegem clar este că, adolescent fiind, poetul şi-a definit propria manieră de a desena şi a picta ca fiind apropiată, dar

nu identică, cu maniera impresionistă. Astfel, în 1912, la o expoziţie a impresioniştilor francezi din cunoscuta colecţie Şciukin, Hlebnikov comentează ca pentru sine cît de mult se aseamănă tehnica impresionistă cu tehnica pe care el însuşi o folosise în poezia şi poemele sale create anterior acestei date. Mai tîrziu, va găsi pentru a numi această tehnică termenii *melkopis'* sau *nevelicikopis'* ("scriitură fragmentară, "atomară") ca scriitură ce conţine *in nuce* teoria lui asupra numelor elementare ale limbii (litera) şi asupra infiniţilor mici ai limbajului poetic şi ai textului.

Aceste împrejurări ne îndeamnă să credem că paradigma pe care s-a exersat gîndirea teoretică a tînărului Hlebnikov este paradigma picturală pe care el o şi recomandă, în scrierile lui teoretice, poeziei drept model pentru înnoirea nu numai a tehnicii poetice ca atare, dar şi a viziunii poetice a lumii. Recunoaşterea paradigmei picturale ca purtătoare de indici ai artei de avangardă devine pentru poet un principiu programatic. În acest sens poate fi interpretat îndemnul pe care îl adresează el în 1912 poeţilor de a-şi însuşi îndrăznelile artelor plastice. Dar acest îndemn mai are un sens cu urmări profunde pentru creaţia şi gîndirea lui Hlebnikov care, ca şi Kandinski, consideră că arta cuvîntului şi artele plastice vin din aceeaşi substanţă. Pentru Hlebnikov, expresia acestei substanţe pare a fi *litera*, care, prin semnificaţiile ei spaţio-temporale, dezvăluite de poet în ***Maestrul şi învăţăcelul*** şi în ***Dialog dintre două personaje***, se identifică cu *imaginea*. Poetul nu doar a teoretizat acest adevăr, el i-a căutat şi expresia artistică în propria creaţie.

În această temerară şi, pentru mulţi, gratuită şi absurdă întreprindere, cele mai importante efecte le realizează Hlebnikov la intersecţia imaginii şi a cuvîntului, într-un fel de grafie poetică pe care o putem descoperi în tot ce a creat el. Această grafie creşte direct din scris ca expresie a pre-verbalului (a pre-lumii – *do mira*), sugerîndu-ne că imaginea şi cuvîntul formează un întreg sau că au o natură similară, aceasta fiind de substanţa luminii şi, deci, divinului.

Cu această încărcătură semantică funciară, litera, considerată în sine, devine un semnal al textului vizual care crește din ea ca o plantă. Vorbind de această grafie, Hlebnikov o compară cu ”muzica scrisului”. Ea ni se propune, de fapt, ca o grafie non-obiectuală, dar încărcată de o obiectualitate potențială, o grafie ce pare să realizeze un suprematism poetic asemănător cu suprematismul plastic al lui K. Malevici. În acest caz, desenul este încadrat în textul unor poezii, înlocuind un cuvînt care n-a putut fi găsit pentru sensul căutat și devenind centrul spațio-semantic al paginii (vezi poemele ***O noapte în Galiția*** sau ***Către Perun***). În alte situații, imaginea este echivalentul unui text întreg, ca în cazul desenului pe care l-a făcut Hlebnikov pentru povestirea *Ka*.

Acest mod de a gîndi relația dintre literă, cuvînt și desen a făcut posibilă construirea de către Hlebnikov a unui sistem periodic al limbii în care, întocmai ca în tabelul lui Mendeleev, există căsuțe goale care pot fi completate de un cuvînt potențial, conținut într-o imagine. Cel mai adesea, această imagine reprezintă un sacerdot sau un sfinx ca semne ale sinelui, proiectate în textul pe care acest sine îl face. Imagine a energiei semantice originare, imaginea sfinxului, alăturată cuvintelor, ca în desenul ***Ka***, sugerează că, prin creația limbii-textului, pot fi întrezărite legile creatoare ale universului într-un continuu mistic (”lumea ca vers”) ce anulează granițele timpului și ale spațiului, ale exteriorității și interiorității, ale personalului și impersonalului. Din acest continuu se pot decupa fragmente ca și compoziții ideografice, cum este ilustrația lui Hlebnikov la ***Ka***. În sfîrșit, desenul poate fi privit și ca un corespondent grafic al poeziei obținute prin derivarea unei singure rădăcini (vezi ***Descîntec pentru rîs*** din 1908).

La Hlebnikov găsim și lucrări mai apropiate de ceea ce ne-am obișnuit a considera artă plastică: portrete, autoportrete, peisaje. Dar și acestea sînt concepute ca detalii dintr-un tablou al lumii, căci iată ce spune el în ***Sabia de purpură*** din 1921: ”Dincolo de norii fețelor,

de norii ochilor, întrezăriţi desene inteligente, pline de taina ştiinţei, formule ale destinului." Fluiditatea liniilor, unitatea dintre interior şi exterior din ***Autoportretul*** datat 1909, de exemplu, sugerează posibilităţile infinite de transformări interioare şi exterioare ale celui portretizat (vezi şi portretele pe care le-a făcut Hlebnikov lui A. Krucenîh, S. Gorodeţki, V. Maiakovski sau V. Tatlin). Astfel, desenul se apropie de cuvîntul poetic văzut şi el ca imagine interioară a realului. El ne previne, totodată, că a încadra aceste creaţii plastice ale poetului în impresionism nu poate fi un gest prea potrivit. Motivul este că eliberarea de presiunea obiectului, despre care vorbea în 1915 şi K. Malevici în manifestul său ***De la cubism la suprematism***, se produce la Hlebnikov dinăuntrul obiectului, iar nu dinspre suprafaţa lui, pulverizată în pete de culoare sau în infinite suprafeţe, aşa cum se întîmplă la impresionişti şi suprarealişti. Transformat la Velimir Hlebnikov, obiectul îşi păstrează totuşi contururile recognoscibile, aşa cum forma obiectuală pare a se păstra, în parte, şi în pictura lui Malevici, dar, mai ales, în creaţia plastică a lui Pavel Filonov.

Meditînd şi el la natura şi la legile artei pe care o profesează, Pavel Filonov va constata că aceasta este afină cu arta avangardei, dar că este şi diferită de ea. El se va întîlni cu arta contemporană lui în năzuinţa de a elibera imaginea plastică de tentaţia mimetică, dar îşi va împlini acest deziderat fără a apela la descompunerea cubistă a obiectului sau la pulverizarea acestuia în pete de culoare. Ca şi Hlebnikov, Pavel Filonov va căuta forma internă a obiectului, pe care-l va sublima pînă la abstracţia pură tocmai prin exacerbarea obiectualităţii acestuia.

Organizarea formelor ne-mimetice cu ajutorul planurilor interioare pure este prezentă în creaţia literară a lui Hlebnikov încă din 1909, cînd poetul îşi structurează poemul ***Copiii Vidrei*** în secvenţe aparent disparate pe care el le numeşte *parusa* (pînze de corabie, suprafeţe). Mai tîrziu, în super-povestea ***Zanghezi***, din 1922,

acestea se vor numi *ploskosti* (planuri, suprafețe). Aceeași tehnică de construcție a compoziției poate fi identificată în creația lui Filonov, unde lucrarea ***Capete***, din 1910, decupînd conturul unor fizionomii umane aproape la modul naturalist, plasează aceste ”portrete” în planuri diferite. Această plasare în planuri mai apropiate sau mai îndepărtate nu are nimic de a face cu perspectiva, viziunea multiplană fiind destinată a sugera aici prezența nevăzută a unei biodinamici pure. Obiectele reprezentate (capetele) devin, în tabloul amintit, emanații ale acestei biodinamici, semne ale unei eterne prefaceri care, în lucrările ulterioare, va fi sugerată de alte imagini. Astfel, tablourile filonoviene, ca și poemele lui Hlebnikov, sînt guvernate de un narativ imanent care tematizează straturile formei interioare a lumii.

Cele spuse mai sus ne fac să credem că Filonov se detașează nu numai de impresionism, dar și de expresionism, de emoția exacerbată și de dinamica irațională a acestuia. Deși ar putea fi interpretate în cheie expresionistă, nu numai ***Capete***, dar și lucrările ***Ospățul regilor***, 1912, ***La masă***, 1912-1913 sau ***Mulgătoarele***, 1914, sugerează o căutare a căii de analiză a conștiinței, de relevare a conținutului intelectual și a psihismului ei originar, prin construirea unui spațiu traversat de un timp care nu este individualizat ci concentrat/dilatat la maximum.

În această căutare, întoarcerea la arhaic, la principiile originare ale existenței și ale creației prilejuiește întîlnirea pictorului Filonov cu poetul și teoreticianul Hlebnikov pentru care, după cum mărturisește într-o notă manuscrisă, derealizarea obiectului real se poate obține pe direcția ”stilizării în pictură, constînd în adoptarea desenului infantil (...) în acceptarea ideii că un copil redă în desenul său doar ceea ce este esențial (...), în asemănarea cu pictura sălbaticilor, a popoarelor primitive, a omului preistoric”[1]. Această apropiere devine evidentă îndeosebi în 1913, cînd lui Pavel Filonov i se încredințează ilustrarea cărții lui Hlebnikov ***Izbornik*** (***Opere alese***). Cartea apare în 1914 și

este o realizare editorială remarcabilă, atît prin arta cu care a fost ”făcută” (o artă pe care toţi futuriştii ruşi o cultivă cu frenezie, dar şi cu o ştiinţă a meseriei pe măsura acestei frenezii), cît şi prin conţinutul ei: creaţia lui Hlebnikov şi a lui Filonov. În ceea ce-l priveşte pe poet, acesta îşi vede publicate într-un volum cîteva capodopere ale creaţiei lirice din anii 1907-1914, între care ***Cînd mor caii***, ***Numere***, ***Bobeobi***, precum şi micropoemele ***Către Perun*** şi ***Noapte în Galiţia***.

Cele unsprezece desene pe care Filonov le face pentru cele două poeme, atestă certe afinităţi tematice şi stilistice cu autorul ilustrat, afinităţi care, în nici un caz, nu pot fi doar rodul adecvării desenului la text. Aspectele tematice au fost semnalate şi analizate de cîţiva cercetători în contextul unor comentarii mitologice, culturale şi biografice (cel mai des, de căutare a prototipului ”eroinei” din ***Noapte în Galiţia***). Între aceştia, A. Parnis cu lucrarea sa ***Mava, duhul răului şi femeia frumoasă***, Victor Kraveţ, autorul eseurilor ***Răspuns lui Parnis cel nărăvaş***, ***Despre taina poeziei ”Către Perun”*** şi ***Mitologia lui Hlebnikov şi”Idolii de lemn”*** ai lui Filonov, precum şi Alexei Krucenîh în ***Memoriile*** sale, publicate în 1988. Volumul hlebnikovian din 1914 i-a prilejuit lingvistului şi poeticianului V.N. Toporov consideraţii privind structura anagramatică a poemelor ilustrate de Pavel Filonov, într-o lucrare ***Despre structura textului***, din 1987. Lucrarea cunoscutului lingvist şi poetician deschide un orizont de lectură profitabil şi pentru ceea ce intenţionăm să spunem aici. Scriind de mînă ***Către Perun*** şi ***Noapte în Galiţia***, în cartea ***Izborniki***, Filonov etala caracterul anagramatic al acestor poeme într-o grafie poetică perfect consonantă cu desenul pe care Hlebnikov însuşi îl includea în unele texte ale sale. Primitivismul şi infantilismul imaginii, care creşte nu doar din literele mari, dar şi din mijlocul unui enunţ poetic, lărgeşte planul extratextual al poemelor astfel ilustrate şi, în acelaşi timp, transpune în imagine plastică viziunea hlebnikoviană asupra numelui ca

unitate elementară a limbii, dar şi ca expresie a infinitului mare. Prin capacitatea lor infinită de transformare, litera şi cuvîntul se propun, în ilustraţiile lui Filonov, ca imagine în mic a cărţii-lume, care nu este doar un dat, ci se şi scrie continuu prin transformări, corelări, incluziuni, analogii şi opoziţii etc.

E posibil ca, intuind, regîndind şi transpunînd în imagine plastică anagramatismul implicit al textului, structura sincretică a metaforei, precum şi alcătuirea atomară a compoziţiei poemelor hlebnikoviene, Pavel Filonov să-şi fi limpezit pentru sine fizionomia propriei poetici şi să se fi simţit îndemnat să-i dea acesteia o expresie teoretică. Astfel, pe parcursul anilor 1913-1915, pictorul publică două texte teoretice-manifest: ***Sdelannîe kartinî* – *Tablouri făcute*** şi ***Ideologhia analiticeskogo iskusstva i prinţip sdelannosti* – *Ideologia artei analitice şi principiul facerii***, ale căror idei şi chiar formulări vor fi reluate în 1923 în ***Deklaraţia mirovogo resţveta* – *Declaraţia despre înflorirea universală***.

Detaşîndu-se de orientările de dreapta şi de stînga, care-şi disputau supremaţia în arta rusă a celui de al doilea deceniu al secolului XX, Filonov propune mutarea discuţiei din planul celor două predicate ale picturii, forma şi culoarea, într-un spaţiu al multipredicativităţii obiectului: ”În realism, obiectul are doar două predicate (forma şi culoarea), dar, în realitate, acesta este constituit dintr-o serie întreagă de fenomene vizibile şi invizibile, din emanaţii, reacţii, incluziuni, generări, din calităţi cunoscute şi ascunse care, la rîndul lor, au predicate nenumărate, lucru ce contrazice doctrina realismului contemporan cu privire la cele două predicate şi face inutilă diviziunea în orientări de dreapta şi de stînga (...). În locul lor pun naturalismul ştiinţific, adică analitic, intuitiv, iniţiativa celui care studiază toate predicatele obiectului (...), tabloul făcut biologic (...) estetica organică”[2] .

”Pictura analitică” pe care Filonov o propune în ***Declaraţia despre înflorirea universală*** renunţă la perspectivă, dezavuează

adecvarea la formă şi la culoare pentru o privire dinăuntru a obiectului, o privire din mai multe perspective care pot fi concomitente sau pot să fie succesive, tocmai pentru a da seama mai bine despre natura reală a acestuia. Căci obiectul i se propune lui Filonov nu ca entitate, ci ca devenire, ca împletire de transformări într-un spaţiu biodinamic care nu mai poate fi fundal pentru obiect ci parte componentă a acestuia.

Astfel, deşi aparent pictorul nu renunţă la formă şi la culoare, acestea dobîndesc noi funcţii în lucrările lui, fie că este vorba de acuarelă, grafică sau pictură în ulei. Liniile fluente, flexibile, par a urma contururile obiectelor reale, ca de exemplu în ***Capete*** sau în ***Ospăţul regilor***. Mai mult, închise în cartuşe, ele pot sugera un tablou în sine, perfect individualizat, precum imaginile regilor din ***Ospăţul regilor***. Succesiunea de imagini ale capetelor regilor, mai ales dispunerea în tabloul ***Ospăţul regilor*** a mesenilor, într-o analogie marcată de mici diferenţe de poziţie a figurii, face din aceste ”tablouri” detalii ale ospăţului, secvenţe şi concentrate ale supraimaginii destinului ca un construct de factură intelectualist-analitică. Se poate observa că, pentru a întări parcă cele spuse de noi, petele de culoare nu respectă contururile obiectelor, ci le traversează într-un proces de condensare şi de rarefiere care include obiectele – figurile de regi, masa, mîncarea de pe masă, animalele prezente la ospăţ – într-un sistem de pulsiuni continue ce dă seama de tensiunea intelectuală a formei însăşi.

De aceea, putem considera că tablourile lui Filonov nu ni se propun ca viziuni momentane ale obiectului (corporalitatea nu dobîndeşte, la el, mărci ale vîrstei, ale epocii sau ale momentului cînd este privită, ea fiind redusă la un sens interior al destinului, modelabil ca ipostază narativă), ci ca expresii ale esenţei fenomenelor în imagini intense şi integratoare, a căror ”facere” în sine este semnificativă. În această facere, Filonov conferă un rol esenţial procedeului pe care el îl numeşte *sdvig* – dislocare,

translaţie, care operează înăuntrul obiectului, clătinîndu-i integritatea şi deschizîndu-l spre alte obiecte, într-un continuum care devine imaginea lumii însăşi ca devenire. De aceea, artistul va considera că datoria lui este ”să inventeze forma în fiecare minut”, iar nu să o adecveze la un obiect, fie el şi cel mai semnificativ[3].

Nu altfel concepe Hlebnikov lumea şi cuvîntul în care generarea, autogenerarea şi transformarea sînt chemate a releva imaginea transmentală ca imagine a esenţei. Declinarea internă a cuvîntului, creaţia verbală prin derivarea de la o rădăcină unică, resuscitarea ”straturilor mute” ale limbii, alăturarea de sensuri diferite prin altoirea cuvintelor, privarea obiectelor de vecinătăţile lor empirice şi de atributele lor de suprafaţă, fracturarea unităţii temporale şi spaţiale a obiectului, dar şi a discursului poetic, cu contururile lui generice consacrate, sînt doar cîteva exemple de realizare a principiului *sdvig* – dislocare în creaţia lui Hlebnikov, pe care Filonov le-a perceput ca atare şi cărora le-a căutat echivalenţe plastice. Şi le-a aflat acolo unde poezia, imaginea plastică şi muzicală îşi au originea comună. În legătură cu această origine comună a tuturor artelor, în 1911, Vasili Kandinski scria si el inspiratul său eseu ***Spiritualul în artă***, publicat la München în acelaşi an. Este surprinzător, sau poate că nu este surprinzător, modul analog în care Kandinski şi Hlebnikov avansează ideea echivalenţei dintre semnul poetic, muzical şi plastic. Pentru poet această echivalenţă este garanţia obţinerii ”clarităţii poetice”. Există, în acest sens, o mărturie revelatoare care se referă la ultimul an din viaţa lui Hlebnikov, mărturie transmisă de T. Veciorka, cea care, alături de pictorul P. Miturici, i-a fost aproape poetului tot mai bolnav: ”(...) cînd ai epuizat toate cuvintele în schemă, treci la *muzică* sau la matematică, ba nu, la *desen*. Doar poeţii desenează (...) Uitaţi, eu şterg cîte ceva (...) nu-mi rescriu textele, nu pot face asta, dar completez cu un *desen*, asediez locul din toate părţile pentru a fi mai clar” (s.n.)[4].

Folosirea cuvîntului, a notei muzicale, a numărului sau a desenului în aceeaşi unitate discursivă "vizualizează" structura profundă a textului hlebnikovian ca imagine integratoare, compusă parcă din elemente disparate, situate la granița analiză-sinteză, conştient-inconştient, rațional-irațional. De aici aerul de realitate şi de suprarealitate/irealitate a scrierilor hlebnikoviene. Aceeaşi impresie o lasă tablourile lui Filonov în care operația analitică, menită a reprezenta şi a include în imaginea obiectului "toate atributele lui" şi toate relațiile în care acesta este prins, provoacă atomizarea şi "fantasmarea" acestui obiect. Obiectul pictat este astfel proiectat în universal, pentru că analiza îi permite artistului să pătrundă în zona elementarului care reglează fluxul vieții însăşi şi domină construcția universului. Nu e de mirare atunci că, pictorul declară, decis şi în nenumărate rînduri, că îşi vede tabloul supus legilor naturale, plasînd în centrul poeticii sale conceptul de "biologie".

Acest concept nu trebuie să ne inducă în eroare şi să conchidem că avem de-a face cu un realism al imaginii.Termenul biologie este folosit de pictor în accepția lui bergsoniană, de "apropiere ce surprinde viața în creşterea ei continuă, în devenirea ei eternă", sens pe care-l regăsim clar formulat în titlul unei proze artistice filonoviene: ***Propoven o proroslì mirovi – Proclamația germinației universale***. În această scriere, "germinația universală", ca mod de existență a lumii, este surprinsă atît în creația de cuvinte (după modelul hlebnikovian lansat de ***Maestrul şi învățăcelul*** din 1912, ***Cuvîntul în sine*** din 1913 sau ***Descîntec pentru rîs*** din 1908-1909), în primitivismul-infantilismul structurării imaginii şi a textului, cît şi în compoziția de tip montaj, care încorporează semne lingvistice, plastice, matematice, texte în vers şi în proză, dialogul, narațiunea. Acumularea progresivă de elemente picturale în tablourile lui Filonov îşi află corespondența perfectă în procedeul hlebnikovian de aducere a cît mai multor elemente lingvistice în jurul unui nucleu

semantic care reprezintă forma internă a obiectului şi forma internă a cuvîntului ca alcătuire fonică.

Să recunoaştem că sîntem în faţa unui dialog cu protagonişti nu numai apropiaţi ca natură, dar şi egali ca valoare. Lucru asumat chiar de Hlebnikov care, în povestirea ***Ka I***, din 1915, invocă figura "pictorului" în căutarea legilor timpului. Cu această figură se identifică eul narator şi auctorial exact în tipul de căutare (semnalată, de altfel, de poet şi într-o scrisoare către părinţii săi din anul 1912: "aşa voi intra în veac, descoperitor al legilor timpului"): "Am întîlnit un pictor şi l-am întrebat dacă se duce la război. Mi-a răspuns: şi eu port un război, dar nu pentru spaţiu ci pentru timp. Stau în tranşee şi smulg trecutului petece de timp"[5]. Într-o notă manuscrisă la ***Ka I***, Hlebnikov scria în dreptul "pictorului" numele "Pavel Filonov", proiectîndu-şi astfel povestirea în plan extratextual.

Ulterior, în textul publicat al povestirii, Hlebnikov a renunţat la invocarea numelui artistului în favoarea unei referinţe la tabloul ***Ospăţul regilor***, aducînd la suprafaţa textului procesul de intertextualitate între scrierea proprie şi creaţia plastică a prietenului său: "Artistul picta un ospăţ al cadavrelor, un ospăţ al răzbunării. Morţii mîncau legume, graşi şi plini de măreţie, luminaţi de o angoasă apăsătoare ca de lumina lividă a lunii"[6]. Este o interpretare în deplin acord cu " ecuaţia morţii" pe care o caută Hlebnikov în povestirea ***Ka***. Această ecuaţie, care este şi ecuaţia vieţii, se întemeiază pe "coincidenţe stranii" care se petrec dincolo de spaţiu şi de timp în trupul unic şi multiplu al lumii, văzut ca un "dragon cu pielea de un cenuşiu argintat. Pentru a o înţelege, trebuie să ştii că dungile cenuşii-argintate, aproape negre, alternează cu dungi transparente, acestea fiind ca o fereastră, ca o călimară"[7].

Imaginea de mai sus, ca şi "Unduirea de şarpe a Universului" din poezia ***Numerele***, suprapune secvenţe de timp şi de spaţiu într-o simultaneitate care face inoperabile categorii ale gîndirii ca: "acum", "atunci", "cîndva", "în viitor" sau "aici", "acolo", "dincolo", "de

aici", "pînă aici" etc. Spaţiul devine deschis, permeabil, iar permeabilitatea lui permite dislocarea proporţiilor şi a volumelor pînă la întoarcerea obiectului "pe dos". Astfel, chiar dacă, în opera celor doi artişti, pare să existe trimitere la un spaţiu anume (ca în povestirea ***Ka I*** de Hlebnikov sau în tabloul ***Mulgătoarele*** de Filonov), acest spaţiu slujeşte sugestiei existenţei unei autentice simultaneităţi a stării interioare ca "idee actualizată", ca să folosim o expresie bergsoniană. Concură la relevanţa acestui sens şi evidenta topologizare a timpului. "În timp te aşezi comod ca într-un fotoliu" sau"bronzul timpului" sînt doar două expresii hlebnikoviene dintre multe altele care exprimă esenţa lumii în capacitatea ei de a se metamorfoza într-un timp prezent în care trecutul şi viitorul sînt incluse ca fragmente spaţiale (ca în ***Ka***, unde Egiptul lui Amenhotep al IV-lea, India lui Aşoka, creştinismul primitiv, secolul al XII-lea, Rusia începutului de veac XX sau anul 2222 se spuprapun, deşi par că se succed, într-o imagine unică), în care oricare secvenţă de timp poate ţine locul altei secvenţe de timp în virtutea unei sinonimii esenţiale susţinute de "leit-cuvinte" sau "leit-expresii" (cum este în ***Ka*** expresia "Dacă moartea ar avea ochii şi buclele tale, aş vrea să mor").

Reversibilitatea timpului şi simultaneitatea spaţiului sînt realităţi ce guvernează, de exemplu, şi tabloul lui Filonov ***Ospăţul regilor***, în care spaţiul necolorat sau cenuşiu al pînzei, similar leit-cuvintelor, se propune ca element al structurii semantice de profunzime, ca timp-spaţiu al "transformării" veşnice în care viul este mortul, materialul este spiritualul, eul este tot şi tot este eu, organicul este anorganic etc.

Nu e de mirare că înregistrarea analitică a acestei realităţi în continuă devenire şi hibridizare se confundă, atît la Hlebnikov cît şi la Pavel Filonov, cu viziunile onirice şi cu proiecţiile fantastice pe care le-am crede inadecvate în operaţia de "calcul", de "analiză" şi de "sinteză" pe care cei doi îşi întemeiază creaţia. Dar adecvarea lor

perfectă este o realitate, căci, atît în cazul lui Hlebnikov cît şi în cel al lui Filonov, timpul-spaţiul ni se dezvăluie ca dimensiune interioară a ritmului transformării perpetue a lumii care se identifică cu fluxul conştiinţei eului.

Împrejurarea modifică raportul eului cu obiectul, dar şi cu opera care se face. Suveranitatea interiorităţii eului este, în creaţia ambilor artişti, pulverizată, astfel că omul este prezentat nu ca stare individuală, ci ca stare extatică în care individualul coincide cu naturalul, iar omul se regăseşte ca fiinţă generică pentru care Hlebnikov foloseşte expresia *vsecelovek* – omul general. În povestirea ***Ka I***, expresia *vsecelovek* "creşte" într-un fel de "portret" generic : "Sînt mai mare ca o furnică, mai mic decît un elefant. Am doi ochi. Dar nu v-am spus destule despre mine?"[8]. Schematismul imaginii omului generic din textul de mai sus nu este deloc o privare de substanţă, căci aceasta se naşte din chiar interacţiunea imaginii-schemă cu alte componente din structura dinamică a lumii: "Ka (...) exista împreună cu toate acestea, era legat de zarea în flăcări, prin fire purpurii, prin vîrtejuri şi prin ţesături"[9].

În seria de coincidenţe este prins însuşi autorul şi opera care se face ca mediatori ai actualizării stării cuvântului despre care Hlebnikov afirmă: "Cuvîntul are o viaţă dublă. Cînd creşte pur şi simplu ca o plantă (...) şi atunci partea de raţiune numită cuvînt rămîne în umbră, cînd se hotărăşte să slujească raţiunea (...), şi atunci sunetul devine <nume> şi se supune întru totul ordinelor raţiunii (...)"[10]. Ca şi cuvîntul, imaginea eului se construieşte prin autogenerare, eul fiind văzut în postura de *recear* (creator de cuvinte) şi de participant la dinamica spaţio-temporală. Ambele ipostaze dezindividualizează eul făcîndu-l parte a metamorfozei pe care o provoacă şi o stăpîneşte precum un şaman, tocmai pentru că se identifică – ia chipul – cu toate regnurile. De aceea, figura eului auctorial este înscrisă la Hlebnikov în oricare imagine a textului său (piatră, creangă, stea, pescar, rege, faraon, vînător, maimuţă,

negustor, peşte, luptător, pasăre, şarpe, hurii, oglindă, unghie, samovar etc.), funcţionînd ca un labirint pe care poetul îl numeşte "cîmpul lui Hlebnikov".

Acelaşi fenomen ne este sugerat de tablourile lui Filonov, mai ales de litografiile lui din ciclul ***Idolii de lemn***, ilustraţie la poemul ***Noapte în Galiţia*** de Hlebnikov, sau de desenele pe care le-a inclus în propriul lui manifest ***Proclamaţia germinaţiei universale***. În toate regăsim imaginea pictorului, cu aceeaşi semnificaţie sacerdotal-şamanică, sub chipul (autoportret anagramat) unei figuri cu felon, a unui vînător, luptător sau pescar. Plasată în cîmpul dens de componente ale universului "de sus" şi "de jos", arhaic şi contemporan, grotesc şi sublim, creştin şi păgîn, această imagine vorbeşte, odată cu expresia hlebnikoviană: "sîntem în *pădurea originilor*, spuse cineva gînditor, *sîntem creatorii sinelui* (...) Existenţă preverbală, umanitate a numerelor. Să rătăcim printre trunchiuri"[11], despre o gesticulaţie magică şi mantrică a creatorului om.

Această ipostază presupune pentru poet străbaterea labirintului cu un fir care urmează deopotrivă "calea interioară" a sinelui şi "un drum bătut de veacuri, o cărare abia văzută, slab conturată prin pădurea de aramă"[12], într-o singurătate îmblînzită doar de gîndul că undeva, într-un loc al labirintului, se află un pictor în creaţia căruia îşi poate vedea chipul, transfigurat de forţa nemaivăzută ,"organică" a structurii picturale în care toate componentele concresc. Hlebnikov a celebrat această viziune a sinelui, această "izbîndă a ochiului asupra auzului" [13] din pictura lui Filonov, în poezia sa ***Vînătorul încruntat***, datată 28 octombrie (propria lui zi de naştere) 1917. Poezia aceasta este concepută ca un comentariu-"variaţiune" la desenul lui Filonov, ***Vînătorul***, din cartea acestuia ***Proclamaţia germinaţiei universale*** din 1914. Interesant pentru corespondenţa dintre limbajul poetic şi limbajul plastic, acest moment mărturiseşte şi atenţia (neacordată nici unui altui pictor mare contemporan lui) cu care Hlebnikov urmăreşte fericita îngemănare dintre sine şi Filonov,

simţit şi gîndit ca revelator al semnificaţiei şi naturii propriei lui creaţii.

Această creaţie se vede confirmată de un artist în care poetul şi teoreticianul Hlebnikov crede mai mult decît contemporanii săi. În 1914, de exemplu, volumul futurist ***Rîkaiuşcii Parnas – Parnasul nărăvaş*** – este interzis din cauza ilustraţiilor lui Pavel Filonov, considerate "indecente"[14]. Pictorul analitic este constant marginalizat şi, în timpul vieţii, nu are nici o expoziţie personală, prima de acest fel fiind organizată în 1967, la peste două decenii de la moartea lui. Neputînd fi încadrat într-o şcoală anume, Filonov figurează astăzi în prea puţine albume cu profil istoric şi sintetic.

În pofida tăcerii cu care era înconjurat numele lui Filonov, în 1918, cu ocazia deschiderii galeriilor de artă la Moscova, Hlebnikov recomanda ca, alături de mai norocoşii contemporani ai pictorului: K. Malevici, P. Mansurov, V. Tatlin, L. Popova, A. Exter, pe simezele galeriei să se regăsească şi tablourile acestui artist care este"minunatul şi tragicul Filonov, prea puţin cunoscutul zugrav al tragediilor urbane"[15]. Deşi după moartea lui Hlebnikov, în 1922, Pavel Filonov a condus secţiunea ***Maeştrii artei analitice*** la Institutul de Stat pentru Cultură Artistică, înfiinţat în 1923, datele receptării reale a creaţiei acestui pictor nu s-au modificat mult faţă de perioada precedentă.

Singurătatea lui, alături de singurătatea în epocă a lui Hlebnikov, vine să confirme un adevăr spus de un alt mare artist al secolului XX, Céline, în ***Călătorie la marginea nopţii***: "Călătorul singuratic ajunge cel mai departe".

NOTE

1. **Rukopisnîi otdel Gosudarstvennoi Publicinoi Biblioteki imeni „Saltîkova-Scedrina“**, apud R. Duganov, **Velimir Hlebnikov, Priroda tvorcestva**, Moskva, 1990, p. 160.
2. Pavel Filonov, **Dichiarazione della fioritura universale în Le avanguardia artistiche in Russia. Antologia critica a cura e con introduzione di Michaela Böhmig**, Bari, 1983, pp. 189-191.
3. Id., p. 192.

4. T. Veciorka, **Zapisnaia knijka Hlebnikova**, apud.â R. Duganov, **op. cit**., p. 174.
5. Velimir Hlebnikov, **Ka I**, în Livia Cotorcea **Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov**, Brăila, Istros, 1997, p. 207.
6. Id., p. 207.
7. Id., p. 211.
8. Id., p. 206.
9. Id., p. 212.
10. Velimir Hlebnikov, **O sovremennoi poezii – Despre poezia actuală**, în V. Hlebnikov, **Sobranie proizvedenii**, vol. V, Leningrad, 1933, p. 222.
11. **Ka I**, în Livia Cotorcea, **Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov**, p. 221.
12. **Ka II**, în Livia Cotorcea**, op. cit**., p. 223.
13. Id., p. 221.
14. V. Markov, **Istoria russkogo futurizima**, Sankt Petersburg, 2000. p. 146.
15. Velimir Hlebnikov, **Otkrîtie hudojestvennoi galerei – Deschiderea galeriilor de artă**, în **Tvorenia**, 1986, p. 618.

NOTE DE TRADUCĂTOR DESPRE TRADUCĂTORI

I. CARE STATUT AL TRADUCĂTORULUI?

Nu ştiu cîţi dintre cei care cumpără o carte semnată de un autor străin se uită pe coperta interioară pentru a vedea şi numele traducătorului. Ştiu însă cu certitudine că în adolescenţă, în perioada în care citeşti cu înfrigurare carte după carte, acorzi prea puţină atenţie numelui traducătorului. Dacă e să vorbesc din propria experienţă de cititor, trebuie să spun, totuşi, că exact în adolescenţa în care devoram cărţile, mi-a atras atenţia faptul că, citindu-l pe Baudelaire în româneşte, acesta se prezenta în sonuri diferite, descumpănindu-mă. Constatarea m-a făcut să fiu foarte atentă la numele care figura sub o poezie sau alta. Mai ales, mi-a relevat această diferenţă de son prezenţa în postura de traducător a doi mari poeţi români: Tudor Arghezi şi Al. Philippide. Aceeaşi împrejurare m-a trimis la original pentru a-mi verifica impresia că traducerea lui Arghezi era prea ”argheziană” şi că exigenţele fidelităţii de ton şi de atmosferă îi dădeau cîştig de cauză lui Al. Philippide.

Am mai avut şansa ca, în anii studenţiei şi în perioada imediat următoare, să-l întîlnesc pe străzile Iaşului pe unul din cei mai mari traducători din literatura rusă, pe cel datorită căruia Serghei Esenin devenise obsesia studenţimii ieşene între anii 1958-1962. L-am numit pe George Lsnea, ale cărui traduceri din Lermontov, Puşkin şi Esenin fuseseră apreciate la superlativ, între alţii,si de G. Ibrăileanu. Se vedea că George Lesnea se simte bine în postura de traducător, tocmai pentru că foarte importantului aspect al unei culturi care este traducerea i se acorda atenţia cuvenită. Cred că acesta este şi motivul

pentru care literatura clasică rusă a fost bine tradusă la noi între cele două războaie şi, nu mai puţin, după 1944.

Din motive, în orice caz extraculturale, s-a speculat apoi că fenomenul acesta ar avea alte explicaţii. E o ofensă adusă culturii, care nu se mişcă exclusiv după barometrul politic, ea avînd legi şi exigenţe proprii de împlinire prin asimilarea cărţilor fundamentale ale omenirii şi prin racordarea la sistemul vaselor comunicante prin care ea se poate îmbogăţi, dar şi poate dărui din creaţia proprie.

De la speculaţiile de mai sus pînă la dezavuarea limbii ruse (considerată acum, după expresia unui universitar: "desuetă" - dar cărei limbi vii, creatoare de cultură i s-ar putea alătura acest atribut fără riscul de a greşi?) şi neglijarea numelui traducătorilor din această limbă (dacă aceştia nu-şi fac singuri reclamă!) era doar un pas. Şi acest pas s-a făcut cu dezinvoltură în ultimul deceniu în timp ce, paradoxal, cărţile autorilor ruşi sînt căutate şi citite în mod normal. Deci, e bună cartea semnată de ruşi, dar limba în care aceştia scriu e desuetă!

La aceste obstacole, de ordin moral, pe care le întîmpină un traducător din limba lui Puşkin, se adaugă dificultatea reală de a transla un text din limba rusă în limba română. Ca o informaţie pur şi simplu: fiind în Italia şi ştiindu-se că traduc din limba rusă şi că nu sînt plătită altfel decît traducătorii din alte limbi (ba altfel sînt plătită, dar mai puţin sau deloc!), mi s-a arătat un nomenclator pentru uzul editorilor în care, ca dificultate, limba rusă venea imediat după japoneză, chineză, hindi şi arabă. Dar să zicem că pe noi nu ne interesează asemenea fleacuri şi că putem să nu-i plătim pe traducători sau să-i plătim cu o sumă simbolică. Cine ne poate trage la răspundere şi în numele cărui statut al traducătorului?

Şi asta se întîmplă în situaţia în care, dacă e să mă refer doar la cultura rusă, avem de recuperat enorm pentru a putea spune că sîntem la curent măcar cu cele mai semnificative momente ale ei deşi, după '89 s-a publicat destul de mult în acest domeniu.

Ar fi de recuperat, în special, literatura exilului şi a lagărelor, literatura interzisă din deceniile trei şi patru ale secolului XX, precum şi esenţiale tratate şi studii de filozofia religiei, teologie ortodoxă, etnografie şi etnologie, de istorie, cultură şi civilizaţie rusă. Curiozitatea ne-ar fi putut îndemna să avem operele complete măcar ale laureaţilor Nobel, începînd cu Bunin şi terminînd cu Brodski. Lipsesc din bibliotecile noastre şi ediţiile din poezia rusă a secolului XX. De aceste domenii nu te poţi apropia fără a te pregăti şi a te iniţia în cultura şi ştiinţa rusă luate în întregul lor, în stilul, imagistica şi cultura autorului pe care-l traduci. Nu totdeauna traducătorul simte că aceste exigenţe i se impun înainte de a se apropia de textul pe care vrea să-l traducă. De unde improvizaţiile şi ediţiile de traduceri lipsite de un elementar corp de note de care cititorul român are neapărată nevoie. Poate că traducătorul este descurajat şi de faptul că, la noi, a adnota foarte serios un volum de traduceri înseamnă ... a cădea în didacticism! De o asemenea "apreciere" am avut parte personal cînd, în 1997, după zece ani de muncă, am scos volumul ***Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov*** pe care, nu din raţiuni didactice, l-am structurat în două părţi: textul meu critic şi antologia din creaţia poetică şi din textele teoretice ale unuia din cei mai mari reprezentanţi ai avangardei literare europene. Sînt sigură că editarea aceluiaşi autor în limbile germană şi franceză, cu adnotări bogate de istorie literară, de istorie, mitologie, poetică etc., a fost apreciată cum se cuvine. Dar culturile germană şi franceză sînt culturi care se respectă şi-şi respectă slujitorii.

Dincolo de situaţia ingrată în care se află traducătorul (în special cel din limba rusă), situaţie pe care o putem observa astăzi cu ochiul liber la noi, acesta rămîne cu dorinţa de a face pentru un autor ceea ce Baudelaire a făcut la vremea lui pentru E.A. Poe. Că traducătorul nu se poate compara cu Baudelaire este o evidenţă, dar dorinţa sa este cel mai bun imbold pentru o muncă ce poate să rămînă şi chiar rămîne în anonimat.

II. GEORGE LESNEA – TRADUCĂTORUL

A trecut mai mult de jumătate de veac de cînd, în ***Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent***, George Călinescu emitea verdictul asupra valorii de tălmăcitor a lui George Lesnea: ”Tălmăcirile din Esenin sînt onorabile, însă prin alegere şi constrîngere prozodică, departe de sufletul viguros al originalului, iar ***Demonul*** lermontovian e sărăcit de marele avînt romantic”[1]. Timpul scurs de la apariţia ***Istoriei*** a atenuat în mare măsură judecata marelui critic care, în chiar paginile acesteia, consemna semnificaţia culturală excepţională a traducerilor lui Lesnea, ce provocaseră apariţia în literatura română a unei serii de scriitori prezentaţi în **Istorie**, într-un paragraf special cu titlul ***Eseniniştii***. Era această semnificaţie conjuncturală sau ea are rădăcini mai adînci?

Un prim răspuns la această întrebare îl dă chiar epoca interbelică în care Lesnea a debutat ca poet original şi ca traducător. Urmărind titlurile din literatura universală apărute atunci, ecoul acestora în conştiinţa vremii, aşa cum reiese el din presă şi din critica literară, ţinînd cont de personalităţile care s-au angajat în actul traducerii şi al comentariilor de traduceri, nu putem să nu realizăm că perioada dintre cele două războaie a fost una dominată, benefic, de o mare ”voinţă de cultură”. George Lesnea este parte organică din acest tablou în care entuziasmul (”traduceţi, băieţi, traduceţi”) este dublat permanent de un autentic simţ al valorii şi al ”stilului cultural”.

În al doilea rînd, nu este lipsit de importanţă faptul că George Lesnea a ştiut să-şi stabilească de timpuriu reperele pe care să-şi exerseze pana de tălmăcitor. După ce, la început, a tradus din Ibsen (1923) şi din Heine (1927), tînărul scriitor decide că bilingvismul său român-rus e o şansă pe care trebuie să o folosească pentru a palpa versul şi a simţi respiraţia prozodiei cîtorva poeţi ruşi. Între marile nume ale poeziei ruse n-a căutat mult, un simţ infailibil conducîndu-l spre acei autori şi acele texte care se armonizează cu propria

alcătuire interioară şi, de ce nu, cu năzuinţe pentru care muza lui s-a dovedit prea modestă.

Primul poet către care se îndreaptă atenţia lui George Lesnea este Lermontov, din care traduce şi publică un grupaj de versuri în 1923 în *Tribuna ceferistă*, apoi ***Stanţe***, în *Adevărul literar şi artistic*, 1927, şi *Gîndul nostru*, 1927. Între timp, probabil că poetul ieşean s-a apropiat de Esenin căci, în 1932, apar în mai multe ziare şi reviste cîteva tălmăciri ce-l consacră ca pe unul din marii noştri traducători. E adevărat că, după cum s-a observat, deşi în selecţia pe care o face tălmăcitorul primează poeziile cu tema dezrădăcinării, în nici un caz acestă selecţie nu trebuie pusă în legătură doar cu orientarea spre semănătorism a literaturii de atunci de la noi. Într-un ritm demn de invidiat, Lesnea îmbracă în haină românească şi dăruieşte astfel literaturii române capodopere lirice eseniene în marile reviste ale timpului: *Viaţa românească*, *Adevărul literar şi artistic*, *Însemnări ieşene*, *Iaşul literar*, *Revista fundaţiilor*, *Adevărul*, astfel că, la apariţia, în 1937, la *Librăria Socec*, a volumului de ***Poeme*** de Serghei Esenin, critica de referinţă era deja pregătită pentru a considera momentul un eveniment cultural.

Dincolo de argumentele estetice, ea nu a putut să nu invoce şi extraordinara audienţă de care se bucurau tălmăcirile lui Lesnea la publicul cititor şi să nu recurgă la o comparaţie a acestora cu traducerile făcute de Zaharia Stancu din acelaşi autor şi, uneori, din aceleaşi poezii. Sînt revelatoare, în acest sens, şi intervenţiile unui mare traducător ca Al. Philippide (***Un mare poet rus tradus în româneşte***, *Adevărul*, nr. 16, 1937), precum şi ale criticilor importanţi: George Călinescu(***S. Esenin***, ***Poeme***, traducere de George Lesnea, *Adevărul literar şi artistic*, 28 martie 1937), Şerban Cioculescu, ***Însemnări despre traducerile din Esenin de Zaharia Stancu şi G. Lesnea,*** *Azi*, apr.-mai 1937), ***Serghei Esenin şi lirica noastră tînără,*** *Revista Fundaţiilor*, sept. 1937) sau ***Panopticum – Şerban Cioculescu despre influenţa lui Esenin asupra poeţilor***

tineri, *Facla*, nr. 3, 1937. Comentariul pe care-l face Călinescu la apariţia volumului de poezii eseniene nu diferă, în substanţa lui, de ceea ce criticul va consemna mai tîrziu în ***Istorie***. Ne reține atenția îndeosebi constanța cu care Şerban Cioculescu a urmărit prezența lui Esenin în cultura română şi a evidențiat rolul hotărîtor al lui Lesnea în împămîntenirea la noi a acestui mare liric rus, precum şi în abordarea critică a acestuia. O sinteză a acestui complex de probleme în care Şerban Cioculescu situează traducerea, receptarea şi interpretarea critică a lui Esenin la noi poate fi considerată intervenția lui din *Secolul XX*, nr.10, 1965, în care citim: "Serghei Esenin a avut norocul unor tălmăciri dintre cele mai propice răspîndirii geniului său singular printre noi, între cele două războaie mondiale. Păstrîndu-şi ceva din straniul lor în traducerea lui Zaharia Stancu, poeziile şi poemele marelui poet rus, adaptate sensibilităţii celui mai larg public în versiunea lui George Lesnea, au pătruns aşadar în toate straturile de cititori de la noi mai efectiv poate decît oricare liric contemporan de peste graniță (Rilke, Apollinaire, Whittman)." Nu mai puțin relevaseră statura acestui adevărat fenomen care este traducătorul Lesnea Tudor Scarlat în ***Esenin şi George Lesnea*** (*Noua gazetă de Vest*, Oradea, 1937), Dinu Pillat în articolul ***Esenin, la noi*** (*Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 1958) precum şi Tudor Vianu în eseul ***Rîde pîn-la lacrimi clopoțelul. G. Lesnea, traducător al lui Esenin*** (*Gazeta literară*, 10 dec. 1959, ***Jurnal***, Bucureşti, EPL, 1961).

Ceea ce realizase Lesnea în ani mulți de aplecare asupra textelor eseniene era, în principal, o refacere, în veşmîntul altei limbi, a dimensiunii clasice a acestora. E un miracol pe care la noi l-a realizat şi A. Philippide cu traducerile lui din Baudelaire, miracol care s-a verificat pe generația de studenți căreia i-am aparținut şi care, prin 1958-1962, delira, deloc semănătorist, în versuri de Esenin şi Baudelaire. A adapta sensibilităţii publicului larg un scriitor de altă limbă şi sensibilitate nu e deloc uşor, ba chiar e o minune, pe care,

totuşi, Lesnea a săvîrşit-o nu fără a consimţi la unele trădări faţă de original. Ceea ce credem că a înlesnit minunea este găsirea purităţii de ton a originalului, e drept, în principal, pentru ingenuitatea rănită şi pentru melancolica deznădejde a tinereţii care, tocmai pentru că se ştie trecătoare, îşi celebrează biruinţa prin creaţie şi printr-un fast potopitor.

Că uneori Lesnea a simplificat complexitatea versificaţiei eseniene e prea adevărat, şi A.E. Baconsky remarca abaterea în cartea ***Poeţi şi poezie*** din 1963, dar, ca în orice bună traducere, tălmăcitorul a recuperat pierderea la nivel imagistic şi stilistic, acolo unde sensibilitatea şi tehnica lui funcţionează fără greş. În orice caz, impresia de ”traduceri săltăreţe şi facile” pe care o acuză Baconsky în cartea semnalată nu se datorează folosirii unor rime artificiale, aşa cum prea des ni se oferă în traduceri, ci unui exces de muzicalitate a versului acolo unde acesta cunoaşte, în original, sincope şi frîngeri la nivelul ritmului şi al melodicii.

Pentru a ilustra ceea ce afirmăm aici, vom cita trei strofe din ***Cîntecul căţelei***, în versiunea G. Lesnea, L. Blaga şi Ioanichie Olteanu:

<u>Lesnea</u>	<u>Blaga</u>
Spre ziuă, sub căpiţa de secară, Pe auriul snopilor plecaţi, Căţeaua, în vifornița de-afară, Fătase şapte căţeluşi roşcaţi.	Într-o dimineaţă, lîng-un pătul de ierburi aurii, o căţea puse şapte mici pui ruginii.

<u>Olteanu</u>

Când se rupe ziua de noapte
Într-un ocol, pe grinji uscaţi
Căţeaua a fătat şapte
Căţei roşcaţi.

Diferenţa dintre cele trei versiuni este evidentă, iar judecata asupra lor a funcţionat de fiecare dată cînd, pentru ediţii nou plănuite, redactorii au ales tălmăcirea lui Lesnea.

Şi totuşi, fidelitatea faţă de structura ritmică prozodică a originalului rămîne o problemă pe care, între alţii, a încercat să o soluţioneze Ioanichie Olteanu cu ediţia lui critică din care, în 1981, a apărut primul volum, ***Ceaslovul satelor***, cu variante pentru poezia de inspiraţie biblică şi itinerantă ce depăşesc versiunile lui Lesnea. Dar nici George Lesnea n-a dovedit că, pentru el, a-şi adecva condeiul poliritmiei şi rafinamentului prozodic esenian este o imposibilitate. Tălmăcirile din poemele ***Omul negru***, ***Pugaciov*** şi ***Inonia*** pot oricînd convinge pe un cititor pretenţios şi dornic de a simţi modernitatea lui Esenin, pe care o ilustrăm fie şi prin acest scurt fragment din primul poem:

Un om negru
Plimbă-un deget pe o carte ticăloasă,
Şi, ca peste-un mort călugăr,
Mormăindu-mi din abis,
Îmi citeşte viaţa unui zurbagiu,
De patimi roasă,
Împlîntînd în suflet groaza
Şi umplîndu-l de plictis.
Un om negru,
Negru, negru!

Un poet pe care foarte tînărul Lesnea l-a tradus a fost şi Mihail Lermontov. După încercările din 1923, semnalate mai sus, se pare că a intervenit o pauză, cel puţin în publicarea versiunilor la poemele acestui romantic al cărui lirism poate îmbrăca, cu o rapiditate derutantă, tonalităţi de satiră, meditaţie metafizică sau rugăciune. După aproape unsprezece ani, îl întîlnim pe Lesnea în paginile revistelor cu traduceri în fragmente din capodopera lermontoviană –

Demonul. Forţa ideatică a acestui poem, uşurinţa cu care versul lui te pune în transă, cufundîndu-te în netimp dar şi convocînd în faţa ta întreaga splendoare de forme, de culori şi de sunet a lumii reale, toate şi-au găsit în Lesnea un interpret pe care creaţia lui originală nu te lasă să-l bănuieşti. De aceea, publicarea integrală a ***Demonului*** în 1939 în revista *Însemnări ieşene* a stîrnit entuziasmul, deloc exagerat, al lui Şerban Cioculescu şi al slaviştilor Al. Zacordoneţ şi Petru Caraman, care au taxat momentul ca pe un "eveniment cultural" în literatura română. Traducînd şi ***Mţîri*** în 1953, în *Iaşul literar*, G. Lesnea adăuga la comorile de literatură universală, pe care traducători iluştri le ofereau atunci culturii noastre, o nouă capodoperă a poemului romantic european, înlesnind studii de literatură comparată, în general, şi cercetări ale luciferismului/ demonismului eminescian şi lermontovian, în particular.

Bătaia ca de metronom a ideii-pasiune în rima masculină, rară în limba rusă, păstrată de original de la un capăt la altul este unul din mijloacele care susţin avîntul romantic al poemului ***Demonul***, pe care Călinescu nu-l vedea sărăcit de George Lesnea, deşi traducătorul n-a putut realiza exact această componentă esenţială ritmică a originalului. Intervine aici şi spiritul limbii române care acceptă mai greu unele constrîngeri, spirit căruia traducătorul i s-a supus prea mult. Ceea ce trebuie remarcat însă, în favoarea lui Lesnea, este că, traducînd ***Demonul***, n-a încercat să-l adapteze la universul eminescian, cu tot ceea ce presupune acesta, ci a ambiţionat să refacă pentru cititorul român lumea stranie, lermontoviană, ca lume distinctă în concertul de voci poetice de la noi.

Deşi în critica noastră expresia "Esenin şi Lesnea" a devenit un loc comun ce consfinţeşte nivelul valoric al tălmăcirilor din autorul ***Omului negru***, paradoxal, poetul ieşean a fost premiat oficial în două rînduri, pentru traduceri din Puşkin. Cam de prin 1945 Lesnea publică din lirica marelui clasic rus traduceri care, în 1947, vor alcătui volumul ***A.S. Puşkin, Poeme tălmăcite din original de***

George Lesnea. Este prima selecţie mai amplă din creaţia lirică puşkiniană la noi, importantă nu numai prin calitatea traducerilor, dar şi prin imaginea completă pe care o oferă asupra întregii creaţii lirice a poetului rus. Între poemele puşkiniene prezente în volum: ***Către Ovidiu***, ***Demonul***, ***Ţin minte***, ***Drum de iarnă***, ***Poetul***, ***Ancearul***, ***Floarea***, ***De trec pe strada zgomotoasă***, ***Stăpînirea lumii***, ***Monumentul*** etc., multe dintre ele în premieră în limba română, altele venind în urma unor tălmăciri ce se cereau înlocuite. Acest nucleu tare al liricii puşkiniene, identificat de Lesnea pentru cititori, a constituit baza ediţiei de ***Opere*** din 1954, vol. I.

În plus, Lesnea a înlesnit circulaţia fără precedent la noi a unor texte lirice străine, inspirînd, prin valoarea tălmăcirilor lui, muzica ce s-a compus pentru poezia ***Floarea*** şi pentru poemul ***Şalul negru***. Destinul elegiei-romanţe ***Şalul negru*** pe solul culturii române ar merita comentarii mai întinse, vizînd fenomenul inedit pe care-l reprezintă, nu atît în planul sursologiei, cît în cel strict poetic. Ineditul ar consta, pe de o parte, în preluarea de către Puşkin, aşa cum ne anunţă şi subtitlul poeziei, a unui ”cîntec moldovenesc” şi ”transformarea” acestuia dintr-un text folcloric într-o poezie cultă, pe de altă parte, în traducerea în limba din care a fost preluat textul, după modelul intonativ şi chiar ritmic al romanţei populare de tip lăutăresc, cu păstrarea, totuşi, a regimului de poezie cultă.

Aceeaşi ureche fină percepe în original şi transpune în limba română complexul de voci şi intertextualitatea Puşkin-Ovidiu-Chénier din elegia ***Către Ovidiu***, din care nu putem să nu cităm:

Te mîngîie, Ovidiu: tu lauri porţi, măreţ!
Vai, eu pierdut în gloată, voi fi un cîntăreţ
Necunoscut de tineri, cînd vremea s-o prelinge,
Şi, jertfă-ntunecoasă, talentul meu s-o stinge
În viaţa cu o slavă apusă prea curînd!
Dar dacă despre mine vreun strănepot, aflînd,
Veni-va de departe, mînat de o scînteie,

Lîngă cenuşa-ţi sacră de urma mea să deie,
Din beznele uitării veni-va umbra mea
Şi, recunoscătoare, alături o să-i stea.
Cu drag apoi de dînsul o să-mi aduc aminte,
Prin lume o legendă va merge înainte.

În 1946, anul cînd Lesnea a fost premiat pentru traduceri din Puşkin, apăruse şi o tălmăcire a laureatului din creaţia poematică a rusului – ***Povestea ţarului Saltan***. Această tălmăcire a fost urmată în 1948 de ***Poltava*** şi, în 1949, de ***Ţiganii***, cel din urmă poem prilejuindu-i lui Lesnea o recreere în altă limbă care cu greu ar putea fi depăşită.

Din 1951, revistele ***Iaşul nou*** şi ***Viaţa Românească*** încep să publice fragmente din romanul în versuri ***Evgheni Oneghin***, în versiunea lui Lesnea. Cine cunoaşte romanul în original, acel joc derutant, dar plin de graţie, al vocii auctoriale în raport cu vocile personajelor, sistemul complicat de naraţiune în naraţiune (multiplele sertare în care se ascunde nu doar sensul, ci şi firul esenţial al acţiunii), sutimile şi miimile de ton cu care operează naraţiunea şi ironia puşkiniană, ar putea spune că e imposibil să traduci această operă în oricare din limbile pămîntului. E suficient să spunem că, atunci cînd s-a încumetat să transpună capodopera puşkiniană în engleză, Nabokov a simţit nevoia să elaboreze, pentru uzul cititorului străin, un corp de *Note* de aproape o mie de pagini. Dacă romanul a ieşit cîştigat din acest apendice imens, e o altă problemă.

Lesnea s-a apropiat cu mai multă simplitate de textul puşkinian, şi e de mirare că cea mai modestă faptă a lui de traducător a fost răsplătită cu un premiu, premiu cu care, de altfel, literatura noastră îi era demult datoare traducătorului pentru tălmăcirile lui anterioare din Esenin. Oricum, traducerea romanului ***Evgheni Oneghin*** era impusă nu doar de plănuita ediţie de ***Opere*** de A. S. Puşkin care începe să apară în 1954, dar şi de exigenţele culturii noastre, care năzuia să-şi încorporeze cărţile fundamentale ale lumii. În acest sens,

Lîngă cenuşa-ţi sacră de urma mea să deie,
Din beznele uitării veni-va umbra mea
Şi, recunoscătoare, alături o să-i stea.
Cu drag apoi de dînsul o să-mi aduc aminte,
Prin lume o legendă va merge înainte.

În 1946, anul cînd Lesnea a fost premiat pentru traduceri din Puşkin, apăruse şi o tălmăcire a laureatului din creaţia poematică a rusului – ***Povestea ţarului Saltan***. Această tălmăcire a fost urmată în 1948 de ***Poltava*** şi, în 1949, de ***Ţiganii***, cel din urmă poem prilejuindu-i lui Lesnea o recreere în altă limbă care cu greu ar putea fi depăşită.

Din 1951, revistele ***Iaşul nou*** şi ***Viaţa Românească*** încep să publice fragmente din romanul în versuri ***Evgheni Oneghin***, în versiunea lui Lesnea. Cine cunoaşte romanul în original, acel joc derutant, dar plin de graţie, al vocii auctoriale în raport cu vocile personajelor, sistemul complicat de naraţiune în naraţiune (multiplele sertare în care se ascunde nu doar sensul, ci şi firul esenţial al acţiunii), sutimile şi miimile de ton cu care operează naraţiunea şi ironia puşkiniană, ar putea spune că e imposibil să traduci această operă în oricare din limbile pămîntului. E suficient să spunem că, atunci cînd s-a încumetat să transpună capodopera puşkiniană în engleză, Nabokov a simţit nevoia să elaboreze, pentru uzul cititorului străin, un corp de *Note* de aproape o mie de pagini. Dacă romanul a ieşit cîştigat din acest apendice imens, e o altă problemă.

Lesnea s-a apropiat cu mai multă simplitate de textul puşkinian, şi e de mirare că cea mai modestă faptă a lui de traducător a fost răsplătită cu un premiu, premiu cu care, de altfel, literatura noastră îi era demult datoare traducătorului pentru tălmăcirile lui anterioare din Esenin. Oricum, traducerea romanului ***Evgheni Oneghin*** era impusă nu doar de plănuita ediţie de ***Opere*** de A. S. Puşkin care începe să apară în 1954, dar şi de exigenţele culturii noastre, care năzuia să-şi încorporeze cărţile fundamentale ale lumii. În acest sens,

transpunerea romanlui puşkinian rămîne un act cultural major, consemnat ca atare de Al. Philippide, şi el mare traducător din literatura rusă, în articolul ***Evgheni Oneghin de Puşkin. Traducere de G. Lesnea***, din *Viaţa Românească*, 11 nov. 1954.

Cine urmăreşte presa literară a timpului îşi dă seama că G. Lesnea n-a renunţat la bucuria de a fi traducător pînă în ultimii ani ai vieţii. Şi-a revăzut şi revizuit tălmăcirile din Puşkin pentru ediţia bilingvă de ***Versuri***, 1974, şi pe cele din Esenin pentru volumul de ***Poezii şi poeme***, apărut la Editura Minerva în 1976.

Socotind anii care au trecut de la apariţia în presă a primei traduceri şi pînă la publicarea ultimului său volum de tălmăciri, putem spune că poetul ieşean s-a dedicat îndeletnicirii de traducător jumătate de veac, investind în ea nu doar muncă şi talent, dar şi generozitatea rară a celui ce vrea să împărtăşească şi altora frumuseţea pe care a descoperit-o.

Datorită lui Lesnea, Puşkin, Lermontov şi Esenin au devenit accesibili cititorului român în versiuni care,pe de o parte, dau seama destul de exact de adevărata dimensiune şi natură a creaţiei lor, şi care,pe de alt parte, adaugă moştenirii lui creatoare un capitol în care puterea lui de a intui şi de a interpreta chipul interior al unor genii de altă limbă şi din altă cultură a cunoscut temeinice şi stăruitoare izbînzi.

III. DIN ISPRĂVILE LUI EMIL IORDACHE

Imaginea pe care cititorul român o are acum, la începutul secolului XXI, despre literatura rusă este încă departe de tabloul real pe care aceasta îl prezintă în sine, dar şi raportat la mometul actual. După lungi şi anevoioase recuperări ale unor epoci întregi, deformate de o receptare obtuză, restrictivă sau chiar de-a dreptul represivă, după asimilarea unor importante zone ale fenomenului, realizate dincolo de graniţele Rusiei sau în bolgiile lagărelor, literatura şi

cultura rusă în întregul ei ne provoacă la o rapidă luare la cunoştiinţă şi transpunere în limba accesibilă consumatorului mediu de cultură de la noi. Specialiştii români în rusistică au încercat, dacă nu să ţină pasul cu acest proces (ceea ce, practic, e imposibil), măcar să restituie, fără complexe şi bazîndu-se pe propriul simţ al valorii, ceva din fluxul continuu prin care cultura şi literatura rusă îşi întregeşte imaginea şi-şi confirmă ritmul unei existenţe şi al unei deveniri miraculoase şi paradoxale. Nu de puţine ori, cititorul român este chemat să judece singur noile valori care i se propun şi să le găsească acestora un loc între valorile culturii universale, dar există şi cazuri cînd rusiştii români şi-au însoţit gestul de transpunere în limba română cu valoroase şi pertinente excursuri de istorie literară sau comentarii de poetică a operei, care să facă mai lesne de identificat autorul şi cartea care au pătruns în limba română.

Între rusiştii de care vorbim se remarcă, de fapt se detaşează la modul absolut, Emil Iordache, traducător, critic şi istoric literar afirmat şi în spaţiul românisticii. Stînd în faţă cu teancul de cărţi publicate de criticul şi traducătorul ieşean şi consultînd anul apariţiei acestor cărţi, nu poţi să te gîndeşti decît că acesta şi-a pus cizmele miraculoase din poveste pentru a cutreiera – cu o viteză pe care doar harul autentic şi o putere uriaşă de muncă susţinută de acest har şi-o poate permite – tărîmul culturii şi literaturii ruse căruia nimeni nu-i refuză atributul ”vast”.

Trecînd de la epocă la epocă, de la un domeniu al culturii la altul, de la un univers scriitoricesc la altul, Emil Iordache se întoarce din această călătorie năzdrăvană cu căuşul palmelor plin de mierea înţelesurilor cu care îşi ispiteşte cititorii cînd în traduceri, cînd în comentarii, sau în amîndouă deodată. Pentru a ieşi cu oarece clarificări din acest iureş care se cheamă Emil Iordache, ne vedem nevoiţi să izolăm din el cîteva detalii şi să le descriem, înaintînd spre ispravi pe care le considerăm de maximă valoare.

Traducătorul Iordache abordează, cu egal firesc, grație și răsfăț, care nu-i stă rău nici lui nici textului, atit proza cit și poezia. Îl vezi cu textul străin în față și-l simți cum cîntărește cuvintele pe un talger de mare finețe, cum le încearcă greutatea specifică, confruntîndu-le cu alte cuvinte, înrudite sau nu, cum scotocește prin lada de zestre a limbii române după podoaba potrivită și cum își ațintește auzul la foșnetul sintaxei.

În final, transpunerea lui Iordache îți oferă senzația respirației unice, a acelui ritm ascuns în care cititorul este îndemnat și ajutat să descopere deliciile scriiturii originalului care se numește Pușkin, Iosif Brodski, Al. Blok sau Serghei Esenin si Gogol. Cu versiunile din Esenin și Pușkin, numele Emil Iordache se alătură numelor unor tălmăcitori consacrați, uneori cu versiuni noi la poezii cunoscute cititorului român, alteori cu traducerea în premieră a unor versuri de mare valoare și necunoscute celor care nu cunosc limba rusă. Nu e un secret că Emil Iordache îl știa pe dinafară pe Serghei Esenin, acest lucru spunînd multe despre iubirea pe care i-o purta poetului din Riazan cu care, personal, îl vedem înrudit în mai multe privințe. Acestui poet i-a consacrat el cîteva cărți pînă la a ajunge la volumul din 1998, ***Serghei Esenin. Omul și Poetul***, în care ne oferă material biografic întemeiat pe date de arhivă și comentarii asupra vieții și creației poetului rus, care ne conving că eseniana a ieșit din faza sa ”romantică” pentru a inaugura abordarea lucidă a acestui răsfățat între poeții străini traduși în limba română.

Pe baza unui material de arhive de ultimă oră, Emil Iordache reconstituie atmosfera culturală și politică în care a evoluat Esenin, oferindu-ne astfel o imagine mai complexă a omului și poetului Esenin și un răspuns polemic implicit la zisa gorkiană despre poetul din Riazan ca organ al naturii. Cu un minim de material verbal și fără morgă academică, cu o atentă selecție a detaliului semnificativ, Emil Iordache conturează în tușe ușoare, dar percutante, portretul spiritual al poetului rus, revalorificînd, din perspectivă poetică și semiotică,

zone întregi din creaţia eseniană pentru care resemantizarea tradiţiei biblice şi evanghelice, pe fundalul mereu vizibil al Rusiei profunde, a fost modalitatea predilectă de gîndire şi de expresie a sinelui şi a lumii. Nu putem să nu cităm din cartea despre Esenin două secvenţe pe care le-am cules pentru frumuseţea lor şi pentru fericita exprimare a opiniei critice despre care vorbeam mai sus: ”*Toată natura pare o biserică a cărei boltă este acoperămîntul Maicii Domnului, aproape placentar, creînd senzaţie de confort creştin, voluptuos; este o lume ca o apă, în care sufletul, inima se incastrează perfect*” (p. 95) şi, respectiv, volumul ***Schimbarea la faţă*** (1918), care marchează într-adevăr o schimbare spectaculoasă la faţă a poeziei eseniene: ”*Brusc, poalele maicii Domnului se ridică de pe cupolele bisericilor şi, cu un fel de entuziasm disperat, tînărul poet descoperă Cosmosul, citit de pe un pămînt filtrat prin Apocalipsă*”. Şi, alături de aceste secvenţe critice, splendida traducere din ***Iepe corăbii***, care vine să le întărească justeţea: ”*Dacă lupul urlă la o stea,/Semn e cum că-i cerul ros de nori./Rupte burţi de iepe-n alba nea,/Pînze-ndoliate de mari ciori*.” O imagine cutremurătoare în oglinda creaţiei a unei realităţi din Rusia postrevolutionara în care moartea şi putreziciunea deveniseră spectacole ”normale”, aşa cum relatează destule documente de epocă. Intre aceste documente şi mărturia celui mai bun prieten al lui Esenin, poetul Anatoli Marienhof, pe care Emil Iordache o publică în 2002 la Editura ”Junimea” sub titlul ***Serghei Esenin, aşa cum a fost***.

Cele cîteva referinţe pe care le-am făcut pina acum la cîteva din multele ”munci” ale lui Emil Iordache atestă deja un program bine articulat. Acest program este impus de şi se supune unor exigenţe ţinînd deopotrivă de calitatea traducerii, care trebuie să dea seama cît mai fidel de original,precum şi de completarea petelor albe din tabloul literaturii ruse pe care are a-l contempla şi judeca cititorul român.

Pentru a împlini prima exigență, Emil Iordache nu ezită să reia opere deja traduse la noi, fie măcar și pentru că a descoperit în versiunile anterioare românești, de altfel valoroase, improprietăți de ritm discursiv, de sens și de timbru, pentru scene și secvențe pe care le consideră esențiale în corpul operei. Iată-l, așadar, traducînd ***Anna Karenina***, ***Idiotul*** sau opera completa a lui Gogol, stimulat de gîndul că cititorul român trebuie să simtă frisonul stării de delir ultralucid cu care Anna Karenina se îndreaptă spre moarte sau blîndețea cristică a discursului lui Mîșkin pus în contrast-frățietate cu vorbirea ”lumească” a lui Rogojin din ***Idiotul***. Ce să mai spunem de Gogol, din care ține neapărat să împărtășească cu cititorul savoarea și eclatanța perioadei, precum și jocul subtil cu fonia și sensul cuvintelor, joc grav și plin de ironie pe care avangarda l-a adoptat imediat, declarîndu-l pe autorul ***Mantalei*** maestru și sursă inepuizabilă pentru exercițiul ei poetic, dar și pentru experimente care au dat rezultate memorabile în cultura rusă de la începutul secolului XX.

Pentru cealaltă parte din program, consemnăm, din lista lungă de traduceri, cîteva nume de autori care îi datorează intrarea în cultura română exclusiv sau și lui Emil Iordache: D. Merejovski (cu cîteva traduceri, aceea din ***Evanghelia necunoscută*** fiind o reușită la superlativ), Andrei Platonov (traduceri de povestiri și de romane, însoțite de studii introductive consistente, menite a-l impune și la noi pe acest mare și ciudat scriitor), V. Nabokov (cu soluții de finețe în versiunea cîtorva texte, între care ***Glorie, Mașenka, Ada sau ardoarea*** și cu gîndul la o integrală a autorului ***Lolitei*** în limba română), Boris Pasternak (cu ***Doctor Jivago***, versuri și poeme sau ”memorialistică”) etc.

În sfîrșit, una dintre cele mai semnificative isprăvi ale traducătorului și comentatorului Emil Iordache: Daniil Harms, ***Mi se spune capucin***, carte apărută la Editura ”Polirom” în 2002. Volum consistent de cinci sute optsprezece pagini, cartea cuprinde schițe,

scenete, fragmente, ”povestiri”, o piesă de teatru, adică un segment important din creaţia scriitorului oberiut şi un moment esenţial din existenţa avangardei ruse, esenţial prin implicaţiile lui istorico-literare, poetice şi estetice.

Ducînd la limită trăirea gogoliană a straniului existenţei umane, Daniil Harms renunţă la ”implicarea” tonală şi stilistică a autorului ***Însemnărilor unui nebun*** pentru contemplarea de pe poziţiile altui regn parcă a umanităţii şi a mizeriilor ei. Deşi ***Declaraţia-manifest*** a mişcării pe care Daniil Harms, alături de A. Vvedenski şi alţii, o inaugurează în 1927 ţine să se detaşeze ritos de futurism, fenomenul dezestetizării şi dezumanizării artei îşi află expresia, uneori genială (cum e cazul cu Velimir Hlebnikov) exact în direcţia dezavuată, înainte de a deveni principiu creator al mai tîrziei direcţii. Se conturează astfel o continuitate în ceea ce ochiului contemporanilor (chiar şi al celor mai bine intenţionaţi) lasa impresia de haotic şi aleatoriu. E drept că ieşirea la rampă a lui Daniil Harms şi a colegilor sai de la OBERIU era departe de a dori să spulbere aceste impresii, şi nu putem vedea în asta doar o tactică a protagoniştilor de a se impune cu orice chip.

Cum o dovedesc textele din ***Mi se spune capucin,*** precum şi studiul introductiv substanţial semnat de Emil Iordache, oberiuţii trebuiau să forţeze relaţia cu cititorul care, după două decenii de avangardă, încă nu se lăsa convins să părăsească vechile şi comodele lui poziţii în raport cu arta. Cu atît mai insistent va fi în acest ”atac” la cititor Daniil Harms.Acestui scriitor părea să-i fi fost hărăzit un ochi cu o structură anatomică alta decît aceea a ochiului uman,precum şi o capacitate de distanţare pentru care singurele forme de relief vizibile în cultura rusă rămîn culmile înzăpezite Puşkin şi Gogol. Prin urmare, e vorba de conştientizarea unui dat natural al genialităţii pe care Harms a ştiut să-l valorifice, construindu-şi o imagine de autor şi un univers care corespund perfect înzestrării.

În studiul său introductiv, pus sub semnul unei expresii harmsiene: *Vitele nu trebuie să rîdă*, Emil Iordache reface cu subtilitate şi cu veritabil talent al portretizării procesul de genială adaptare a scriitorului Harms la aceste haruri ale sinelui. ”Minunîndu-se” şi ”minunîndu-ne” de spectacolul pe care-l oferă scriitorul oberiut într-o epocă în care îndrăzneala de a fi ”altfel” se plătea cu lagărul, împuşcarea sau internarea într-un ospiciu, Emil Iordache deapănă strania ”poveste” a omului şi a creaţiei acestuia în pagini de mare densitate ideatică şi de expresivitate evocatoare.

Aceste pagini se grupează în trei părţi, vizînd, respectiv, biografia şi psihologia creatoare (***Privind un om***), epoca cu grozăviile dar şi cu miracolele ei artistice (***Cine pe cine a meritat***) şi opera cu mecanismul ei poetic (***Jucătorul sistematic***). În fiecare din secvenţele studiului reîntîlnim rapiditatea crochiului, acuitatea analistului şi ironia îndrăgostită a autorului de instantanee critice pe care le putem citi si in volumele ***Cărţile pe masă***, ***Literatura orizontală***, în încîntătoarele ***Variaţiuni pe marginea subteranei***, apărute la editura ”Convorbiri literare” în 2004, sau in volumul ***Persanul cu nasul de argint*** cu incitantele lui eseuri despre Gogol.

De regulă, Emil Iordache are doi eroi – omul şi opera – şi ne vorbeşte despre aceşti eroi ca un scriitor care s-a gîndit să dezvăluie secretele altui scriitor. Aşa procedează el şi în cazul lui Harms: ”*Cît priveşte lumea interioară a acestui om ... Ei bine, aici el se exprimă destul de vag şi cel mai adesea nu aflăm decît că este genial. Chiar se lamentează pentru că este nevoit să poarte pe umeri această povară. Insistă să nu i se mai acorde atîta importanţă, dar ţi-ai găsit! Genialitatea iese ca untdelemnul deasupra apei.*” Sau ”*Harms ratează succesiv tentativele de a deveni literat. Miracolul nu se întîmplă, Harms rămîne Harms. El este ca un regizor năzuros, prin faţa căruia se prezintă pretendenţii la roluri, iar el îi refuză pe toţi.De fapt, n-are nici scenariul gata. Este un autor incorigibil de*

scurt-metraje (”întîmplări”), de cuprindere mică. (...) Harms este făcătorul de minuni din ***Bătrîna****, care toată viața lui n-a făcut nici o minune. Doar că a scris altfel decît predecesorii săi, și asta, la drept vorbind, e tot.*” Da, e tot! E chiar Emil Iordache intr-un reușit autoportret.

NOTE

1. G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, București, Minerva, 1982, p. 940.

O VERSIUNE RUSEASCĂ A MITULUI ”MONARHUL ASCUNS”

Una dintre cele mai vechi instituţii ale omenirii, regalitatea, pare a ilustra esenţa gîndirii mitice ca gîndire simbolică ce relaţionează lumea divină şi lumea umană într-o imagine funcţionînd în, prin şi la conjuncţia celor două lumi. În spaţiul semantic al regalităţii, mitul ”monarhului ascuns” capătă semnificaţie axiomatică pentru că îşi dezvoltă semnificaţia prin centrul-miezul arhetipal: sămînţă, sîmbure care moare pentru ca viaţa să se reînnoiască şi pentru ca lumea să fie creată în fiecare clipă. Cunoscut în toate civilizaţiile, arhetipul seminţei care moare-învie a generat variante între care şi aceea a regelui care trebuie sacrificat pentru ca viaţa comunităţii să continue sau să reînceapă. Sînt cîteva astfel de mituri în antichitate, dar şi în epoca de după Christos, cînd monarhul, purtător prin excelenţă al atributelor creştine, adaugă semnificaţiei arhetipale amintite o dimensiune istorică evidentă şi o nouă îndreptăţire pentru continuarea sensului originar al imaginii ”monarhul ascuns”: moartea pentru o nouă viaţă în spirit. Chipul pe care-l capătă mitul în epoca christică este cel al unei figuri exemplare pentru creştinism – cavalerul justiţiar, sfîntul, săracul pios, sihastrul (cu variantele călugărul, stareţul).

Toate aceste ipostaze ale”eroului” regal fac parte dintr-un imaginar comun creştin, ele dobîndind accente semantice şi ”narative” specifice de la o zonă geografică la alta. Pentru a ne apropia mai mult de varianta pe care vrem s-o comentăm, să remarcăm că, dacă Rusia creştină n-a cunoscut instituţia cavalerismului şi, ca atare, imaginarul rus n-a prea apelat la imaginea eroului regal cavaler sau cruciat, în schimb vom afla în el foarte

multe imagini-figuri ce se înscriu în cîmpul semantic al regalității christice - vagabondul şi pelerinul, pustnicul şi izolatul de lume în căutarea lui Dumnezeu şi uitarea trupului, în practicarea postului, milosteniei şi rugăciunii în spații ”păgîne”, convertite la milă, bunătate şi sacrificiu de sine prin întemeierea de lăcaşuri sfinte. În acest context excelează, prin prestigiul lor, ”viețile sfinților”- ”jitiile”, dar şi ”poveştile” care au în centrul lor figuri istorice ce au marcat imaginarul colectiv, adeverind sau contrazicînd esența învățăturii christice. Astfel de figuri sînt exemplare nu numai pentru înțelesul pe care ruşii îl dau valorilor creştine, dar şi pentru mecanismul însuşi de translare a ”poveştii” din realul istoric în suprarealul mitic. Aşa este figura lui Petru I care, pe linia imaginii şi a sensului ”monarhului tainic”, a polarizat reprezentările regalității în imaginarul rus spre polul semantic al ”antihristului”. Pe de altă parte, figura lui Alexandru I Pavlovici a devenit centrul de emisie, dar şi de concentrare, a semanticii monarhului ascuns în ipostaza sfințeniei-starețului Fiodor Kuzmici.

Deşi ar fi mai convingătoare o discuție a imaginii pe aceşti doi poli semantici antinomici ai mitului monarhului tainic-ascuns, vom aborda, deocamdată, doar cea de-a doua ipostază.

Naşterea legendei despre Alexandru I, revenit la viață după moartea lui din 19 noiembrie 1825, în ipostaza starețului Fiodor Kuzmici, îşi are obîrşia în imaginarul comun, dar şi în cîteva semnale pe care le-a trimis realul istoric rus din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Nu mai puțin a contribuit la aceasta figura însăşi a împăratului Alexandru I, biruitorul lui Napoleon I,acesta din urma văzut în imaginarul rus în pandant antinomic cu țarul rus, ca Antichrist. Să adăugăm şi faptul că spațiul real rusesc are în alcătuirea sa toate componentele spațiului imaginar - raiul, purgatoriul, iadul, Siberia devenind aici nu numai un loc de ispăşire, dar şi de reînnoire a creştinismului în act.

Eroul unei astfel de reînnoiri nu putea fi decît ”sfîntul”, aşezat într-o continuitate ideală cu sfinţii-monarhi ruşi din secolele precedente. Seria este inaugurată de cneazul Vladimir, cel care i-a creştinat pe slavii de răsărit în secolul al X-lea, motivaţia închegării figurii monarhului-sfînt fiind în acest caz evidentă. Deşi dupa Vladimir au mai existat cnezi remarcabili prin vitejie şi pietate (să-i amintim doar pe Vladimir Monomahul din secolul al XII-lea sau pe Alexandr Nevski din secolul al XIII-lea, ultimul sanctificat pentru vitejie), aceştia nu au avut un impact asupra imaginarului rus comparabil cu cel provocat de figurile lui Petru I şi Alexandru I care atestă, dacă mai era nevoie, că gîndirea mitologică a supravieţuit în epoca modernă, şi nu numai în mediul popular.

Această gîndire poate fi urmărită aşa-zicînd pe viu, dacă ne întoarcem spre ”cauzele” care au favorizat-o, oferindu-i chiar impulsuri formative. Înainte însă de a proceda la invocarea momentelor respective, să admitem odată cu E. Cassirer că, în cazul mitului şi al legendei, principiul cauzalităţii funcţionează după regulile imaginaţiei creatoare care solicită fiecărui element participant la ”povestea” mitică (fie el obiect, întîmplare, secvenţă de timp sau spaţiu) egală funcţionalitate structurantă, semantică şi simbolică.

Aşadar, putem reconstitui (atît cît este posibil) traseul naşterii mitului ”monarhul ascuns” în varianta Alexandru I- stareţul Fiodor Kuzmici pe baza unor date reale, dar şi a unor”documente” de epocă, observînd din capul locului că acestea încep să iradieze spre zona semnificaţiei mitice exact dintr-o breşă sau alta pe care ambiguitatea, incertitudinea, dar şi setea de ideal a colectivităţii o face în ”realitatea” respectivelor date şi documente.

Mai întîi, există destule mărturii de epocă cum că, aşa cum spune un comentator francez: ”cultul lui Alexandru s-a născut la Paris în acelaşi timp în care acesta se năştea la Sankt-Petersburg”[1]. Alături de astfel de mărturii stau altele, si o amintim pe aceea a lui Metternich

care, după întîlnirea oficială de la Troppau din 1820, semnalează că, după intrarea victorioasă în Paris şi întoarcerea în ţara sa, împăratul ruşilor nu mai pare să fie cel dinainte de război. A frapat mai întîi un amănunt fizic, amănunt care va juca un rol însemnat în proiectarea figurii ţarului în plan simbolic-mitic: tînărul monarh se întoarce, după ani de război, cu părul complet albit. Adăugînd la aceasta noile deprinderi ale monarhului rus de a se izola de lume, de a consacra rugăciunii mai mult timp decît îndatoririlor ce-i reveneau ca şef de stat, de a se mişca dintr-un loc într-altul fără contenire, de a invoca o profundă căinţă, precum şi intenţia de a renunţa la tron, aşa cum a făcut-o în faţa lui Metternich cu ocazia amintită, vom înţelege de ce, încă din timpul vieţii, în imaginarul colectiv, monarhul a primit atributul de ”binecuvîntat”. Atributul însuma sensurile creştine cunoscute, asumîndu-şi, în acelaşi timp, şi sensuri venind din zona semantică a ”tainicului”, ”misteriosului”.

Probabil că acest apelativ a polarizat apoi firele poveştii mitice spre figura siberiană a stareţului Kuzmici şi nu spre o altă ipostază posibilă a monarhului ascuns. Spre această zonă vor fi atrase fapte şi date atestate istoric, între care întocmirea unui act succesoral cunoscut numai de ţar şi de mitropolitul Filaret, precum şi plecarea monarhului, în grabă şi neînsoţit de suita obişnuită, spre sudul Rusiei, la Taganrog, cu scopul declarat de a se trata el şi soţia sa, care, de cîtva timp, părea din ce în ce mai bolnavă. Auguştii soţi vor ajunge în Crimeea, la Taganrog, pe 13 septembrie 1825, prilej cu care medicul Villier care îi însoţea notează în jurnalul său: ”Aici se sfîrşeşte prima parte a călătoriei”. De ce prima parte? Ştia ceva Villier despre o a doua parte a călătoriei despre care, ulterior, după sfîrşitul rapid al împăratului la 19 noiembrie, n-a vrut să dea nici o explicaţie? Ce-a urmat apoi pînă ce sicriul cu trupul ilustrului defunct a ajuns la Sankt-Petersburg pentru a fi depus în biserica cetăţii Petru şi Pavel, în martie 1826, a sporit ”taina” împăratului iubit de cei mulţi, dar, se pare, pe o direcţie narativă şi de sens nouă.

Amintim doar faptul că nimeni din familia imperială n-a venit la Taganrog pentru a onora cum se cuvine pe cel dispărut, ultimele pregătiri fiind lăsate în seama soției lui Alexandru (care, grav bolnavă, va sfîrşi şi ea înainte ca sicriul soțului ei să ajungă la Petersburg), precum şi a prințului Piotr Volkonski, care se declară depăşit de situație. Mai trebuie să adăugăm că, intuind în această absență a familiei imperiale intenții necurate, imaginația poporului începe să țeasă o serie de zvonuri şi de legende ce vor însoți procesiunea funerară pe tot parcursul ei, punînd în dificultate autoritățile şi, pe 14 decembrie 1825, la Petersburg, generînd chiar o adevărată răzmeriță legată de succesiunea la tron.

Nu e de mirare că pe parcursul celor patru luni cît a durat ca defunctul să fie înmormîntat, autoritățile s-au gîndit să lupte cu tunurile, cu interdicțiile şi cu săbiile împotriva mitului care-şi adăuga acum pagini hotărîtoare. Deciziile autorităților, de un absurd gogolian, vor spori credința oamenilor simpli că ceva nefiresc s-a întîmplat cu țarul cel ”blagoslovit”. Nefiresc accentuat şi de exclamația mamei lui Alexandru atunci cînd sicriul a fost deschis pentru ca familia imperială să-şi ia rămas bun: ”Oui, c'est mon cher fils, mon cher Alexandre, ah, comme il est maigre!”[2]. Voia împărăteasa-mamă să se convingă pe sine, sau pe alții, că în sciriu este chiar fostul țar?

Cuvintele augustei mame au ajuns, desigur, la urechile mulțimii, atente la orice amănunt ce i-ar putea adeveri bănuielile. Şi bănuielile erau multe şi diverse, cum se va vedea din cîteva zvonuri şi legende moscovite pe care le prezentăm aici din manuscrisul unui anume Fiodor Fiodorov, ce le-a cules sub titlul ***Legende moscovite sau noi zvonuri false ori adevărate care mai încolo se va vedea care sînt adevărate şi care mincinoase, dar despre care acum, pe loc, nu pot adeveri nimic, ci m-am hotărît ca, în răgaz, să aştern pe hîrtie pentru timpul care vine vremea de aducere aminte a lui 1825, din decemvrie, zîua 25***. Între zvonurile şi legendele promise: zvonul 3 –

"țarul a fost ucis, l-au tăiat şi mult timp apoi i-au căutat trupul şi nici acum nu se poate spune că a fost găsit; din cauza aceasta, mortul din sicriu poartă pe față o mască de ceară"; zvonul nr. 9 – "țarul este viu; el a fost vîndut ca sclav în străinătate"; zvonul nr. 24 – "cînd țarul a pornit spre Taganrog, în urma lui au pornit mai mulți boieri cu gînd să-l ucidă; doi dintre ei l-au ajuns într-un loc, dar nu s-au îndurat să-i ia viața"; în sfîrşit, cel mai ciudat şi mai complex, zvonul 37 – "corpul țarului va fi întîmpinat de țarul însuşi şi, la cea de a 30-a verstă a procesiunii funerare, el însuşi va conduce ceremonia pentru că, de fapt, în sicriu, se află aghiotantul său, măcelărit în locul țarului care, prevenit din timp, a fugit şi s-a ascuns departe de Petersburg"[3].

Zvonurile aici citate ar merita o analiză cel puțin tipologică ,deocamdata ne multumim să observăm cum ficțiunea sau presupusa întemeiere cuprinsă în aceste zvonuri a provocat acțiuni concrete în realul istoric imediat. Astfel, feluritele "zvonuri şi legende" devin subiect de corespondență între frații Alexandr şi Constantin Bulgakov care publică extrase din ea în reputata revistă de istorie "Ruskii arhiv"; în planul vieții sociale, prințul Golițîn, guvernatorul Sankt-Petersburgului, dă ordin patronilor de fabrici ca, la sosirea procesiunii cu sicriul lui Alexandru, aceştia să nu le dea liber muncitorilor pentru a fi evitate tulburările de stradă; acelaşi prinț Golițîn, cine ştie, purtat şi el de valul imaginarului popular, va scrie mai tîrziu o carte despre misteriosul stareț Fiodor Kuzmici.

Pătrunse sau nu imediat în spațiul istoriei veridice, zvonurile alimentate de atmosfera de intens misticism, specifică nu numai Rusiei în perioada postnapoleoniană, anticipează apariția celei de-a doua secvențe a mitului monarhului ascuns, în varianta împăratului înviat sub alt chip şi în alt loc.

Ideea ce transformă timpul şi spațiul real în timp mitic este că țarul Alexandru s-a ascuns, eliberîndu-se de greutatea sceptrului şi a obligațiilor ce decurg din ea pentru a fi mai aproape de cei care-l iubeau ca pe un țar "binecuvîntat". Monarhul îşi împlinea astfel o

dorință mai veche, exprimată într-o discuție cu prințesa Meșcerskaia, de a lupta cu răul prin Cuvîntul christic. La instituirea acestui spațiu fictional mitic a contribuit nu doar fantezia ”prostimii”, dornică de lucruri neobișnuite, cum s-a spus, dar și, mai ales, acea zonă adîncă a imaginarului rus și a psihologiei sociale care a fost mereu însetată de a găsi o întrupare pentru idealul său de bunătate, de blîndețe și de milă față de aceia pe care istoria părea să-i fi uitat definitiv la periferiile ei.

Iar Alexandru I cel real corespundea întru totul acestei imagini, mai ales că era și de o frumusețe fizică ce-l asocia firesc cu eroii ficțiunilor de basm sau de bîlină. Adăugat la ”tainele” din viața împăratului, acest element real devine material și instrument în construcția mitului care și astăzi încă aruncă în irealitate mulțimea de date documentare adunate de la moartea lui Alexandru I. Mai ales însă acest detaliu reușește să facă inutile cercetările de psihopatologie asupra personalității țarului, cercetări făcute de mari specialiști la începutul secolului XX,si să plaseze în absurd propunerile de a se întreprinde un examen ADN asupra celui depus în sarcofagul din cetatea Petru și Pavel.

Căci imaginația populară care îl vrea mereu viu pe țarul dispărut va transforma orice asemănare, apropiere sau aluzie la acesta în material, instrument și prilej de a-și construi propriul spațiu și timp pentru propriile valori. Așa va proceda ea atunci cînd din Siberia vor începe să iradieze zvonuri despre un anume stareț Fiodor Kuzmici, apărut acolo cam la zece ani după ce împăratul Alexandru fusese îngropat cu fast dar și cu atîtea semne de întrebare.

Pentru legile ficțiunii, cei aproape zece ani sînt suficienți pentru ca să se producă metamorfoza și apoi apariția neașteptată, în 1837, la o potcovărie din regiunea Tula, a unui vagabond misterios care cere să-i fie potcovit un cal ca din basme ce nu se potrivește deloc cu condiția umilă a stăpînului său. Este primul fapt ieșit din comun care trezește interesul celor din jur, interes sporit si de refuzul insului de a

spune cine este şi de unde vine. Omul părea să fi apărut din neant, căci nu avea identitate, lucru ce convine de minune celei de-a doua secvenţe a mitului ”monarhului ascuns”, care trebuie să sugereze naşterea unei noi identităţi a ţarului în urma unor încercări din care nu lipsesc arestarea, biciul, cazna şi, în final, condamnarea - pentru vagabondaj – la muncă silnică pe viaţă în Siberia.

Necunoscutul trebuie să străbată purgatoriul, apoi infernul ocnelor siberiene pentru a se releva în final ca stareţul Fiodor Kuzmici, identitate pe care i-o conferă misterioasa iubire necondiţionată pe care i-o poartă atît ocnaşii cu care străbate în convoi drumul spre locul de deportare, cît şi ţăranii care-l găzduiesc sau vin la el pentru sfaturi sau spovedanie.

Atributele fizice, psihologice, intelectuale şi comportamentale ale stareţului sînt ieşite din comun pentru Siberia ocnelor şi asprimilor de tot felul, pentru acest loc devenit simbol al suferinţei umane. Treptat, din chipul şi faptele reale ale stareţului se ridică imaginea ţarului dispărut. Această metamorfoză este susţinută, în afară de tăcerile şi tainele unui om pios, mărinimos, blînd şi iubitor de Dumnezeu împreună cu oamenii, iar nu în izolarea pustniciei,de marturiile cîtorva pelerini pioşi, dar şi de cîteva obiecte. Aceste obiecte s-au păstrat pînă astăzi, dar despre ele nu se ştie dacă sînt oferite de ţarul care se ascunde sub chipul lui Fiodor Kuzmici sau de un personaj care a devenit conştient de asemănarea sa cu ilustrul dispărut.

Obiectele respective, care conferă mitului ”realitate” - şi imaginaţia populară este interesată de această realitate - sînt: monograma A, cu vulturul imperial deasupra, aşezată de stareţ pe peretele cu icoane al schitului ridicat pe locul unde a trăit un sfînt al locului – Daniil; icoana Maicii Domnului cu care stareţul a acoperit monograma, precum şi un săculeţ în care, cum s-a mărturisit stareţul la moartea sa în 1864, la vîrsta de 87 de ani, se află taina vieţii sale. În jurul acestor obiecte, al unor vorbe ale stareţului, precum şi al unor detalii fizice – statura, conformaţia fizică, albeaţa şi fineţea pielii, un fel anume de a ţine mîinile, ochii blînzi şi luminoşi etc. – se

țese o legendă care transformă realitatea existenței corporale a fostului vagabond în subiect al conștiinței etice și în argument al sfințeniei. În acest spațiu semantic, monograma cu herbul împărătesc, fotografia găsită în săculeț, datele fizice, psihologice și comportamentale vizează deopotrivă interiorul și exteriorul, adică esența unui spațiu și a unui timp în care, pe linia sentimentului profund creștin, cele două personaje se identifică pe deplin.

În final, ambele legende care, în imaginarul popular, vorbesc de persoana împăratului Alexandru I, participă la o formă de îndreptățire a Spiritului. Iar Spiritul se și arată, ca în timpurile biblice primare, sub chip de flacără, înscriind întîmplările cu oameni de pe pămînt în viața eternă a duhului, care se poate întrupa oricînd și oriunde după legi care sfidează istoria, adeverind sensul simbolic al existenței și al gîndirii umane.

NOTE

1. C. Corbet, **L'Opinion française face à l'inçonnue russe**, Paris, 1967, p. 57.
2. D. Vasilici, **Leghenda o starțe Kuzmice i ob Aleksandre I,** f.a., p. 85.
3. Id., p. 86.

MIHAI EMINESCU – DOUĂ FAŢETE ALE GENIULUI

I. MIHAI EMINESCU – Despre identitatea de neam

Nicolae Iorga spunea, şi a repetat-o în mai multe conferinţe, articole, studii, că Mihai Eminescu este creatorul doctrinei naţionale la români. La această afirmaţie marele istoric adaugă un gînd preluat, enunţat şi dezvoltat pregnant de Mircea Eliade în cunoscuta propoziţie: "*Este un rar privilegiu a fi, în acelaşi timp, cel mai mare poet al poporului său şi creatorul doctrinei sale naţionaliste*".[1]

Pe lîngă faptul că poate fi reformulată fără a-şi pierde tîlcul, spunînd că este un mare privilegiu pentru un popor ca cel mai mare poet al său să fie şi creatorul doctrinei sale naţionaliste, această remarcă esenţială eliadescă ne sugerează faptul că plămădirea respectivei doctrine s-a petrecut într-un orizont absolut şi integrator.

Într-adevăr, la o analiză atentă a fenomenului, se dovedeşte că "*doctrina naţionalistă*" eminesciană, poate mai adecvat "*viziunea naţionalului*" la Eminescu, nu este un simplu reflex la ceea ce s-a numit "*trezirea naţiunilor*" din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi nici o manifestare exclusivă a sentimentului naţional al poetului. Ni se pare că, pe lîngă gîndul de a-şi vedea conaţionalii "*altfel*" decât se manifestă ei în strictă contemporaneitate, de a-i suscita la descoperirea şi transformarea de sine, Eminescu a convocat teme şi motive din viaţa românilor, în general, problematica naţională, şi pentru a înţelege mai bine, pentru a-şi explica "*fenomenul uman*" şi creativitatea umană.

De aceea, axul pe care se plasează "*viziunea naţionalului*" eminescian nu este doar ceea ce ne-am obişnuit a numi "*specific naţional*" (cu componenta lui etnică, naţională şi istorică). Pentru că "*naţionalist*" şi "*naţional*" au căpătat conotaţii restrictive în ultimul

timp, credem că este mai potrivit a vorbi la Eminescu de o "*fenomenologie a identității de neam*". Operatorul principal în operația de descoperire, descifrare și expresie a acestei identități va fi pentru poet "*românitatea*", o noțiune de mare complexitate care, printre alte sensuri, a absorbit "românismul" lui M. Kogălniceanu și B.P. Hașdeu.

Depășind rapid naționalismul istoric și lingvistic al majorității predecesorilor săi, Eminescu va căuta identitatea de neam în mișcarea de organică înscriere, în universal și în sine, a românității căutate pe linia ascensională a creativității umane. Îndemn spre aceasta a aflat poetul nu numai în propria gîndire și dorință, dar și în realitatea românească de după Unirea Principatelor din 1859. Publicistica și scrisorile eminesciene vor face o radiografie a acestei realități. Sub ochiul nemilos al analistului de la revista "*Timpul*", se relevă că esența realității românești de după Unire este căderea din Idee prin uitarea de sine, prin scufundarea într-un materialism degradant, ascuns bine de imitația Ideii. Fenomenul era observat și consemnat cu titlu de avertisment și de B.P. Hașdeu care, în 1871, nota în revista "*Columna lui Traian*": "*Vom fi osândiți a zace într-o trândavă stârpiciune, din dată ce imaginara groază de fruntarii ne va ține cu brațele încrucișate*".[2] Avertismentul hașdeian era însoțit de sugestii privind soluția ieșirii din încremenire prin găsirea, dar și construirea, a ceea ce marele filolog numește"*ideea română*".

Este semnificativ că, deși servită de spirite creatoare, titanice prin voința lor de creație și prin enciclopedismul lor, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ideea română se configurează sub semnul sentimentului ratării întregii națiuni, dar, mai ales, sub zodia convingerii că românimea se află acum la un moment de cumpănă din care trebuie să se smulgă cît mai repede. Gândind aceasta, atât Hașdeu cât și Eminescu par să contrazică sentimentul de împlinire al contemporanilor lor pentru care Unirea de la 1859 devenise scop principal al existenței naționale. Cu acuitatea pe care numai geniul o

poate avea, cei doi susţinători ai românismului simt că existenţa naţională înseamnă mai mult şi că sub ochii lor se hotărăsc destinele românilor din veacul ce va veni. Convinşi că, dacă nu se construieşte în conştiinţă, orice moment istoric poate rămîne suspendat în devenirea neamului, oferind doar prilej de amăgire de sine, cei doi nu ezită să biciuie energiile naţionale pe care le doresc orientate spre cunoaşterea de sine şi spre sincronizarea cu energiile altor neamuri, creatoare de istorie şi de cultură.

Pentru Eminescu, îndemnul lui Andrei Mureşanu "*Deşteaptă-te române*" era valabil la 1871 cînd, alături de alţi tineri organizează Serbarea de la Putna, ca simbol al românismului de pretutindeni, dar şi în ultimii ani ai activităţii lui creatoare, cînd redactează inflamantele lui Scrisori. Spre deosebire de alţii, poetul vede "*Deşteptarea*" ca fructificare într-un plan mai înalt şi mai profund a momentului providenţial de la 1859, ca exercitare a liberului arbitru al naţiei pentru a da evenimentului istoric respectiv direcţia favorabilă împlinirii neamului în creaţie.

Este adevărat că, pornit în căutarea cauzei apariţiei "*romunculilor*", a pigmeilor "*celor mai mici între pigmeii vechiului glob*",[3] analistul de la „*Timpul*" nu rezistă totdeauna tentaţiei victimizării românismului. După moartea poetului, paginile născute din acest sentiment au prilejuit, pe de o parte, un adevărat curent naţional al lamentaţiilor pe marginea neşansei istorice a unui popor aşezat în calea tuturor răutăţilor, pe de altă parte, au provocat comentarii de factură xenofobă, cu nuanţele cunoscute pentru fiecare epocă în care s-au produs. Fără a ignora paginile respective, se impune lectura în ansamblu a operei lui Mihai Eminescu, a "*doctrinei sale naţionaliste*" pe care, cum am mai spus, noi o vedem mai curînd ca pe o "*fenomenologie a identităţii de neam*".

Faptul că, aşa cum remarca Mircea Eliade: „*De la Eminescu încoace, ne zbatem ridicol într-o luptă sterilă: ne acuzăm unii pe alţii că sîntem "reacţionari" sau "occidentali*",[4] nu înseamnă că

poetul este răspunzător de acest fenomen, Trebuie să recunoaştem că gîndirea leneşă a fost foarte receptivă la aspectul dihotomic al fenomenologiei eminesciene, fără a-i sesiza, asimila şi duce mai departe marea idee că, aparţinînd, prin firea lucrurilor, unei urzeli universale, românitatea este ***obligată*** să se înscrie pe liniile de maximă forţă ale acestei urzeli nu numai pentru afirmarea de sine, dar şi pentru participarea la sensul general al umanităţii.

Cu excepţia generaţiei lui Mircea Elaide, care a invocat insistent această direcţie a gîndirii eminesciene în "*profetismul românesc*", celelalte generaţii au interpretat elanul luciferic eminescian, de regulă, în zona semantică a creativităţii poetice şi a genialităţii. Mai puţin a fost receptat acest elan ca o invitaţie la efortul unei întregi naţii pentru modificarea percepţiei de sine şi pentru găsirea şi conştientizarea unui sens propriu al existenţei. Modificarea acestei percepţii de sine a românilor, după părerea poetului, ar fi trebuit să înceapă în jurul anului 1830, cînd părea că se impune un operator cultural de întrupare a românismului. Era acesta momentul propice ca orizontalitatea factorului geografic, etnic şi istoric să fie preluată, asimilată şi convertită în verticalitate metafizică prin acordarea la un Sus (Divinitate) şi la un Adînc, Jos (rădăcini).

De fapt, ceea ce credea poetul că trebuie să se întîmple începînd cu anul 1830 era punerea în act a convingerii că stilul spaţialităţii etnografice poate fi depăşit printr-un stil al temporalităţii. Fluid şi evanescent, acest stil ar fi trebuit să graviteze constant în jurul unui centru ieşit din raza de vizibilitate a unui aici multiplicat la infinit de o cultură minoră. În context, nu mai miră elogiul adus de poet, în poezia ***Epigonii***, "*credinţei*" scriitorilor care l-au precedat, iar insistenţa cu care publicistul Eminescu analizează raportul românilor cu sine şi cu istoria, mutaţiile produse în instituţiile statului român după anul 1848 şi după Unire capătă un sens care depăşeşte cu mult naţionalismul.

Ceea ce nu oboseşte a afirma poetul, în urma analizelor întreprinse cu privire la capacitatea românităţii de a se exprima pe sine, este lipsa exerciţiului de concentrare asupra sinelui care a favorizat actualizarea, în existenţa românilor, a unui rău multiform pe care îl deconspiră şi îl expune nemilos în ochii celor ce-l poartă: răul de naştere, răul de dezordine şi insucces, răul de creştere etc.

În primul rînd, va constata poetul, exercitarea într-un regim lacunar a atenţiei la substanţa proprie şi la Timp a produs la români o istorie "*în sărituri dezordonate*",[5] o istorie cu mari goluri.

Convins că pentru a adînci cunoaşterea de sine a Românităţii ca spirit, cultura română trebuie să refacă aceste goluri ale istoriei la nivelul Sensului ei, iar nu la modul evocator de oportunităţi minore, Eminescu îşi asumă dificila, dar şi magnifica misiune de a redescoperi şi de a recupera din neant, prin creaţia proprie, momentele Sensului ratate de întreaga comunitate. Cu îndreptăţire, în anii 1860-1869, el îşi va spune "*Poetul Rom*", etimonul "*Rom*" desemnîndu-l ca pe un "*întemeietor*" în Spirit (cu viziune asupra întregului Pămînt şi Univers) şi nu doar ca pe un "*rapsod*" al începuturilor românităţii. "*Orbul Poet Rom (...) într-o noapte luminoasă s-a întîmplat să viseze Pământul*"[5] – scrie Eminescu în ***Genaïa***, prima parte a unui ***Dodecameron dramatic***, proiectat între anii 1868-1869. Titlurile părţilor acestei gigantice construcţii poetice, fragmentele care ni s-au păstrat din ea mărturisesc intenţia autorului ei de a proiecta românitatea şi Sensul ei pe fundalul vieţii în general (văzută ca o funcţie universală de ordin cosmic) şi pe ecranul istoriei întregii omeniri.

În căutarea "*firului de aur al scopului*"[6] românităţii, Eminescu exprimă starea de rău generală a modernităţii de a se afla într-o fundătură, neliniştea acesteia de a se simţi închisă, departe de centrul divin al vieţii şi în răspăr chiar cu sensul acestui centru, acela de a produce Spirit. De aceea, el va evoca drama neamului ca pe o dramă

cosmică, dar şi ca pe o dramă a organismului care este umanitatea, în care românitatea este şi trebuie să fie parte.

Spectru de dispersie, umanitatea dobîndeşte la Eminescu imaginea unei complexităţi organizate în care fiecare lungime de undă corespunde unei nuanţe speciale de conştiinţă şi de instinct: ”*Aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanţe.Naţiunile nu sunt decît nuanţele prismatice ale omenirii, şi deosebirea dintre ele e atît de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anumite diferenţe dintre individ şi individ*”.[7] Culoarea specifică se vădeşte a fi, la Eminescu, ca şi la H. Kayserling mai tîrziu, în ***Analiza spectrală a Europei***, semn de Viaţă, un semn care nu este altceva decît o depănare a firului propriu ca idee a propriei existenţe. Uitat acest adevăr, în locul în care logic ar trebui să se afle culoarea respectivă se instalează o fişie de întuneric şi barbarie. Semn de ne-viaţă acest întuneric, căci “*toate organismele sunt asemenea unei depănători, care prefac mişcarea în linie dreaptă – care ar fi infinit de lungă – într-o linie învălătucită împrejurul ei ca ghem. Ghem de lumină.*”[8]

Se poate observa lesne că poetul pune aici semnul egalităţii – căci ambele sînt de natura luminii - între Viaţă şi Spirit, ambele realităţi luînd naştere prin găsirea unui centru propriu de greutate, a unei constante atît în timpul universului, cît şi în timpul istoric. În jurul acestei constante gravitează variantele împrejurărilor particulare ale existenţei comunitare sau individuale care, înmănunchiate, dau din nou modelul prismei.

Pornit dintr-o atît de generoasă perspectivă, în căutarea românităţii: ”*Lupta se urmează pentru românitatea ţării noastre*”,[9] în consens cu B.P. Haşdeu, Eminescu va susţine constant că centrul de gravitaţie al acestei românităţi nu este doar latinitatea. Rezultatele neconcludente pe care le-au dat încercările predecesorilor de a situa

românitatea exclusiv sub semnul ideii că "*de la Rîm ne tragem*" îl fac pe Eminescu să constate că mai rămâne de căutat un rest. Un rest semnificativ, însă, care vine din participarea românilor la un popor originar, a cărui existență în lumină precede momentul cuceririi romane.

Nu din rațiuni romantice de exaltare a originilor şi a timpurilor aurorale va afirma poetul primatul acestei realități în definirea romanității. Momentul dacic, splendid invocat în numeroase poeme, se instituie în mijloc de valorificare etică şi metafizică a românității, depăşind în semnificație cealaltă componentă importantă a acesteia, ortodoxismul, pe care contemporanul lui Eminescu, A.D. Xenopol, îl include în formula - definiție: "*latini ortodoxi, românii*".[10]

De aceea, pentru aflarea centrului de Lumină în jurul căruia gravitează românitatea şi pe care tot ea trebuie să-l construiască prin mişcarea ei în istorie, poetul întreprinde o adevărată paleontologie culturală, imaginînd şi reconstituind genealogii mitice, cosmogonii specifice românității, îngropate şi uitate în creația populară românească sau risipite, prin multiple reflexe, în alte culturi.

Cîteva fragmente păstrate din ***Dodecameronul dramatic***, ***Genaïa***, ***Decebal***, ***Ovidiu în Dacia***, ***Demon şi înger***, ***Miradoniz***, mărturisesc intenția poetului de a crea o "*Legendă a Daciei*" în care fuzionează lumea preistorică nordică şi răsăriteană. Astfel, "*Alexandru (Macedon) merge în Indii unde reşed în Himalaia zeii daci, acolo întîlneşte pe Dochia şi de la Zamolx învață înțelepciune*",[11] iar zeii daci stau cu Odin în Valhalla. Un peisaj ciclopic, şi în acelaşi timp paradisiac, în care stă parcă încrustată figura "*bătrînului*" înțelept, preot, devine simbolul unei lumi primare, eroice şi orgolioase:

> "*... o, daci!*
> *Ştiți voi ce vreți, să coborâți vreți cerul*
> *Spre a-l amesteca în visul vostru*"[12]

dar şi al unei păci aduse şi purtate de spirit spre viitor:

"Pe cărări nepricepute
Zboară-a omului gîndire
Îngerul păcii cu floarea luminii în mâna albă." [13]

Cum o arată textele consacrate vîrstei dacice, poporul originar la care participă în etern romănitatea a ştiut să toarcă la urzeala universului, prinzîndu-se în caierul gîndirii care a sublimat, în timp, geosfera în noosferă (mite, poveşti, eresuri).

Intrarea în istorie a acestei lumi, însă, nu pare a fi avut loc într-un moment fast pentru ea. Petrecută sub semnul "*fricii*", întîlnirea ei cu latinitatea a inaugurat un ev în care dreptul individual de a se defini, după principiul "*Liber, va să zică determinat prin sine*"[14] a fost abolit. Cum identitatea se legitimează tocmai prin afirmarea dreptului individual de a se defini, de la cucerirea romană în Dacia s-a instalat o lungă perioadă de eclipsă a identităţii de neam, chiar dacă acum, paradoxal, se forjează una dintre componentele identitare esenţiale – limba. Despre acest rău de naştere vorbesc cîteva părţi ale ***Dodecameronului dramatic***, ***Ovidiu în Dacia***, ***Crucea în Dacia*** sau ***Joe şi Crist***, dar şi poemele ***Mureşanu*** şi ***Memento mori***.

Un detaliu la care Eminescu n-a mai revenit ni se pare semnificativ pentru lunga perioadă de retragere din istorie a dacilor romanizaţi după întîlnirea neamurilor şi după îngemănarea lor:

" *... cu frică*
Spre-a opri acea privire dacul manta şi-o ridică."[15]

Dar nu lipsa de curaj pare să fi provocat acest gest de ascundere ci, mai curînd, sesizarea incompatibilităţii radicale, pentru un adept al lui Zamolxe, între perspectiva sigură a morţii totale a individului şi continuarea unei evoluţii devenite reflexive sub semnul Crucii. Retragerea Daciei în faţa istoriei sau, cum spunea E. Cioran, boicotul istoriei, a instaurat o pauză în care istoria şi umanul au fost înlocuite de natură. Sensul pentru care s-a produs această înlocuire nu ne este dezvăluit de poet, şi nici de istoria ulterioară a românilor,

doar dacă rațiunea ei nu va fi fiind chiar în plămădirea limbii române ca centru gravitațional al viitoarei românimi.

Odată perioada multiseculară de gestație sfîrșită, românii apar în orizontul istoriei ca o revărsare, tot naturală, ce va să inaugureze Evul de mijloc pe aceste locuri:

"*Astfel ieşeau tot rînduri viind din (verzii) ramuri*
Copii, ciobani de turme, moşnegi, păstori de neamuri
Şi au întins moşia spre răsărit şi-amiaz
Pîn-unde marea sfarmă de țărm al ei talaz."[16]

Veacul de mijloc care datorează atîta religiei creştine în Occident, în nou întemeiatele Țări Române, în concepția lui Eminescu, pare a se aşeza mai mult sub semnul unui groaznic blestem care apasă asupra familiei Muşatinilor, familie devenită exponențială pentru destinul neamului, chiar dacă prezența ei în istorie ține mai mult de spațiul Moldovei. O adevărată dramă a Muşatinilor ne este prezentată în poeme dramatice de factură shakespeariană, în proiect sau parțial redactate. Între acestea, ***Dochia şi Muşat***, ***Bogdan Dragoş***, ***Mira***, ***Ştefan***, ***Muşat şi codrul***, ***Grue Sînger***, ***Alexandru Lăpuşneanu***, ***Cel din urmă Muşatin***, poeme, drame, tragedii cu suflu liric, epic sau epopeic gîndite între 1868-1882 şi urmând a fi plasate în partea mediană a ***Dodecameronului***. Aceste scrieri sau proiecte de scrieri exaltă eroismul unor domni sau slujitori de-ai lor dar, dincolo de această dominantă tematică, se întrezăresc câteva aspecte care conturează noi trăsături ale unei psihologii şi gîndiri caracteristice neamului. Ne reține atenția, în primul rînd, insistența cu care este invocată lipsa de solidaritate a "*neamurilor*" române în fața istoriei şi în fața imperativului de a face din comunitatea de limbă şi obiceiuri o comuniune de Spirit. Situația enunțată în Bogdan Dragoş: "*nu sar toți pentru unul şi unul pentru toți*"[17] configurează existența medievală a românimii ca o trepidație continuă care macină forțele şi care zădărniceşte momentul cutremurului nervos adînc din care, după Eminescu, se naşte gîndul treaz despre sine, adică ideea neamului.

Astfel, lăsată în voia "*nevoilor şi a sărăciei*", românitatea începe din nou să uite de sine, şi, "*necată ... pe-al lumii ocean*",[19] se aşează decis "sub vremi". Neteama de moarte a dacilor, credinţa lor că se unesc cu divinitatea numai în moarte par a fi imprimat trăirii creştine specifice românilor, în "*calea*" care trebuie realizată aici, atribute specifice. Pentru a descifra aceste atribute, mai mult implicite, să observăm că, în toate textele sau proiectele de texte amintite, în mod semnificativ, Eminescu nu acordă un loc însemnat bisericii sau vieţii monastice.

Afirmarea de sine a personalităţii neamului cere cu necesitate un corp exterioar, formularea cugetării şi a faptei într-o expresie care să vizeze Ideea. Era de aşteptat ca această formulare să se nască dintr-o trăire personală a creştinismului care, crede poetul, a venit odată cu colonizarea Daciei. Dar poate că are dreptate Mircea Eliade atunci cînd afirmă că "*am păstrat din "mistică" numai gestul iniţial: iraţionalsimul, pasiunea, urgenţa, nevoia de prefacere totală*",[20] în timp ce Hristos cere zidirea de sine continuă, aici şi acum, pentru a putea accede la divinitate.

Aceasta ar putea fi o explicaţie a faptului că, deşi în Veacul de Mijloc am avut o intensă viaţă monahală, deşi primele înfiripări ale culturii naţionale le datorăm bisericii ortodoxe, aceasta n-a fertilizat cultura neamului în măsura în care, de exemplu, a fost definitorie pentru cultură şi istorie viaţa religioasă a Occidentului. Ortodoxismul nostru se pare că n-a răscolit pînă în adîncuri viaţa socială şi conştiinţa românităţii, că n-a coagulat energiile spre o Idee în care neamul să se regăsească întreg în istorie, dar şi în Eternitate. Isihasmul, bogomilismul sau alte forme de trăire monahală a creştinismului la noi par a se fi petrecut în paralel cu istoria mirenilor, îndreptăţind constatarea că românităţii îi este specifică practicarea unui ortodoxism suficient, dar nu eficace.

Uitînd că a spera de la Dumnezeu înseamnă a spera de la sine şi perpetuînd neiubirea de viaţă a dacilor, românitatea medievală intră

în uitarea de sine, se cufundă într-un somn din care arar străbat cugetarea şi fapta. Poetul a găsit expresii memorabile pentru acest somn sau ”*rău de creştere*” a românimii care s-a instaurat încă din momentul naşterii: ”*Strănepoţi palizi, uitaţi în Carpaţii bătrâni, ne-am uitat pe noi înşine*”.[21] De aici, enunţarea, tot atât de frecventă, prin vocea unor personaje eminesciene, a convingerii că Neputinţa este o condiţie predestinată pentru trăirea în istorie a românităţii. ”*Ce putem? Sîntem slabi!*” – exclamă un personaj din poemul dramatic ***Mira***, secundat de o voce din poemul ***Andrei Mureşanu***:

”*Nu vezi? Poporul doarme! O clipă, două clipe.*
Şi pe-a naţiunii frunte al morţii rece vis
Va sta-n Eternitate cît lumea în abis”. [22]

Aceste voci atestă că Neputinţa sau lipsa de Voinţă concentrată rămîne definitorie şi pentru sau mai ales pentru vîrsta naţională a românimii căreia Eminescu îi consacră ultima parte a ***Dodecameronului dramatic***. Intitulată ***Naturi catilinare***, această secvenţă se prefigura ca un amplu roman, consacrat ”*epocelor de tranziţie în genere*” şi ”*mizeriilor generaţiei prezente în parte*”.

Eliberată de iluzia unui complot universal împotriva românimii:

”*În van învinuirea-mi de ceru-n nori s-anină*
Nu el întunecatul-ci noi sîntem de vină,
Gîndirea-ne străină viaţa ne-o îneacă”[23]

aici imaginaţia poetului îşi ia ca însoţitor observaţia lucidă, gîndirea trează. Ea se transmite, apoi, fie în discursul vituperant al nădejdilor şi al iubirii de neam înşelate (din ***Epigonii***, din ***Scrisori*** sau din ***Memento mori*** şi ***Junii corupţi***), fie în discursul analitic al numeroaselor articole de ziar. În ambele situaţii, vîrsta naţională a românilor este denunţată ca ”*o maturitate nematură, falsă, necuprinzătoare a principiului vieţii*”.[24]

Viciul de esenţă al românimii intrate în modernitate se arată a fi pentru Eminescu alegerea unui ”*centru de greutate fals*”,[25] căci, în chiar momentul când înfăşurarea ei în jurul sinelui a ajuns la punctul

critic, românimea ca naţiune a deviat pe o tangentă ce pare a fi părăsit complet contactul cu sufletul neamului. Astfel, legea devenirii vieţii, enunţată de poet, ”*dezechilibru şi un nou echilibru*”[26], nu s-a mai împlinit în a doua parte a ei după mişcările de la 1821 şi 1848, cînd viaţa neamului a devenit iluzorie în esenţa ei, pentru că era o imitaţie. Eminescu consacră foarte multe pagini acestui păcat al neautenticităţii în care a intrat România modernă, care s-a uitat pe sine şi care s-a gîndit să-şi joace miza vieţii prin şiretlicul imitaţiei.

Această opţiune a însemnat instalarea bolii de personalitate la români, boală pe care Eminescu nu numai că o diagnostichează, dar o şi descrie în toate manifestările ei, oferind în final şi o soluţie. Amintim în acest sens cîteva articole care ar fi meritat o mai mare atenţie a contemporanilor poetului, dar şi a generaţiilor următoare: ***Cultură şi barbarie***, ***Puţine zile încă ...***, ***Cine cunoaşte cîtuşi de puţin istoria***, ***Statul, un compromis între forţe***, ***Românii din Peninsula Balcanică***.

Eul, voinţa şi fapta, ca şi componente ale personalităţii neamului, stau în atenţia autorului acestor articole. În privinţa eului etnic esenţial, poetul constată că acesta este ca şi inexistent pentru că, prin opţiunea românilor pentru imitaţie, aceştia au adus la punctul ei minim tensiunea de repliere organică în jurul sinelui. Organismul naţional este organism numai întrucât produce spirit. Renunţînd la producere şi imitînd, acest organism nu face decât să-şi trădeze rostul şi să funcţioneze de-a-ndoaselea, într-un contratimp cu firescul care, de n-ar fi tragic, ar trebui să uimească prin ridicolul lui. Făcînd net deosebirea între asimilare sau influenţă şi imitaţie, poetul ne dezvăluie efectul de barbarizare pe care-l produce devierea de la sine prin ”*imitarea manifestaţiunilor exterioare de viaţă*”,[27] prin derogarea de la cea mai frumoasă destinaţie a omului care este creaţia.

În primul rînd, poetul este frapat de traiectoria cu totul străină de sine a eului nostru social care-şi revendică zgomotos dinamismul de

la revoluția de la 1848 şi de la Unire, dar care, dornic de schimbare cu orice chip, a intrat în nemişcare pentru că ”*a călcat într-un materialism cras*”. [28]

Febra imitației nu se împacă nicidecum cu răgazul de sine de care are nevoie adevărata rodire care este rodirea Spiritului. Ignorarea de sine, abandonul adevăratei voințe şi adevăratei fapte nu pot produce topirea personalității neamului în personalitatea ideii şi, în consecință, nu pot deschide calea spre adevărul de sine şi, prin aceasta, calea spre adevărul umanității întregi. Cu atît mai mult ar fi valabil acest adevăr pentru cultura care este chemată să descifreze şi să construiască identitatea națională, ca produsul cel mai autentic al identității naționale. Alegând calea facilă a imitației, cultura aceasta se plasează în spațiul amorf al ”*sclavajului*”, generator de a-normalitate. Astfel, deți cantonată, in intenție, în spațiul identității românității, după cum ne demonstrează poetul, cultura poate să nu meargă în pas cu literatura națională; ea poate chiar să fie diferită de aceasta, şi tot aşa, la rîndul ei, literatura se poate plasa în alt plan față de Limba română, considerată de Eminescu a fi cea mai pură expresie a identității neamului, tezaur de cugetare, expresie şi istorie națională.

De aceea, consideră poetul, dincolo de limba unică, în istoria şi cultura românilor, stau față în față două Românii – o Românie cosmopolită şi politică şi o Românie adîncă.

Coexistența însăşi a acestor două Românii, despre care vor vorbi mai târziu şi N. Iorga şi M. Eliade, stă mărturie despre ne-împlinirea identității noastre naționale.

Dar Eminescu nu ne lasă să ne legănăm cu iluzia că aceasta ar fi singura cauză a neîmplinirii. Deloc într-o dispoziție hiperbolizantă, în articolul ***Românii în Peninsula Balcanică***, analistul va enumera cîteva componente ale identității de neam, specificîndu-le caracterul de generalitate: ”*Nestatornicia noastră, iubirea de schimbări, deasa răsturnare a tuturor temeliilor statului şi rivalitatea copilărească de*

a întrece toată lumea a făcut ca atât în trecut, cât şi în prezent să irosim o mulţime de puteri vie, care se putea utiliza pe un teren folositor, pe lucruri de nimic sau de-a dreptul stricăcioase"(s.n.). Iată enumerate aici, fără menajamente, cîteva componente ale "*imaginii neamului*", de care Eminescu ne cere să fim conştienţi pentru a le depăşi şi pentru a ne pune de acord cu esenţa noastră prin care putem deveni părtaşi la construirea unui viitor ce, fiind numai al nostru, poate căpăta sens si pentru corpul întreg al omenirii.

Universalizarea vieţii care, încă de la începutul secolului al XIX-lea se edifică pe alte elemente decât cele cunoscute anterior, îi cerea imperios lui Eminescu să caute rădăcinile românităţii, să le asume şi să formuleze repetat şi în diferite moduri ideea că singura şansă pentru românime de a se menţine în "*viaţa vie*" este creaţia spirituală. Prin aceasta, va observa el, se actualizează firesc specificitatea ca individualitate şi universalitatea, ca participare autentică la ceea ce, mai târziu, P. Teilhard de Chardin va numi "*fenomenul uman*".

Creaţia poetică eminesciană a pus în act această şansă prin evocarea fiinţei neamului, în convergenţă cu alteritatea, într-o complexitate pe care poetul a gîndit-o ca armonioasă şi generatoare de energii creatoare. Nu putem să nu întrezărim în toate acestea un profetism românesc de cea mai aleasă şi generoasă semnificaţie, un sens mult diferit de toate încercările de a-l particulariza şi a face din el o armă în măruntele lupte de orgolii şi interese care au dominat scena vieţii noastre istorice în modernitate.

Un contratimp fatal a făcut ca aceste gînduri despre identitatea de neam ale marelui nostru poet să ajungă la cititor foarte târziu: aproape două decenii în care manuscrisele lui au zăcut la Maiorescu, evenimente istorice care au intervenit (primul război mondial, Marea Unire, cel de-al doilea război mondial, apoi lunga perioadă comunistă) au fost tot atîtea pauze în receptarea ideilor eminesciene şi în valorificarea lor deşi, în toate ocaziile semnalate, românii ar fi avut, în primul rînd, nevoie de Eminescu pentru a şti, în sfîrşit, cum

să intre în istorie fără pierderea de sine. Tot un destin a făcut ca vocea lucidă a analistului, singura voce care exprima plenar conştiinţa de sine a naţiunii să fie acoperită de lamento-ul naţional care s-a iscat imediat după moartea poetului şi care a supralicitat sentimentalsimul şi pesimismul unor poezii şi poeme. Generaţia lui Mircea Eliade părea să fi produs pe termen lung o schimbare de optică ce îngloba ”profetismul” eminescian ca profetism românesc şi exalta cu deosebire gîndul poetului că, prin creaţie, identitatea naţională poate fi recuperată din adîncul somnului neamului, văzut ca un ”*prinţ care doarme cu coroana şi cu sceptrul alături*”.

Dar n-a fost să fie aşa. Titanismul lui Eminescu, Iorga şi Eliade nu s-a mai reeditat la generaţiile următoare în acea voinţă de creaţie de sine autentică, în acel ”*Marş spre absolut*”, văzut de creatorii dintre cele două războaie mondiale ca singura modalitate de intrare a românităţii în ***istorie*** şi în ***Eternitate***. S-a confirmat astfel, încă odată, binecunoscutul adevăr că ”*nimeni nu este profet în propria ţară*”.

NOTE

1. Vezi **Mircea Eliade**, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1987, p. 42.
2. **B.P. Haşdeu**, ”*Columna lui Traian*”, 15 iunie 1870, p. 27, *apud* Mircea Eliade, *op. cit*., p. 94.
3. Vezi **Mihai Eminescu**, *Odin şi poetul*, în **Mihai Eminescu**, *Poezii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982, vol. I, pp. 143-144.
4. Vezi **Mircea Eliade**, *Cele două Românii*, în *Profetism românesc. România în eternitate*, Ed. Roza Vînturilor, Bucureşti, 1990, p. 169.
5. Vezi *Genaïa*, în **Mihai Eminescu**, *Opere,* vol. XIV, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 348.
6. **Id**., p. 427.
7. Vezi *Geniu pustiu*, în **Mihai Eminescu**, *Proză literară*, Ed. Facla, Timişoara, 1988, p. 348.
8. Vezi **Mihai Eminescu**, *Opere*, XV, Ed. Academiei, Bucureşti, 1993, p. 299.
9. Vezi **Mihai Eminescu**, *Cine cunoaşte cîtuşi de puţin istoria ...*, în *Opere*, X, Ed. Academiei, Bucureşti, 1989, p. 238.

10. Vezi **A.D. Xenopol**, *Istoria Românilor*, I, Bucureşti, 1985, p. 39.
11. Vezi **Mihai Eminescu**, *Opere*, IV, p. 529.
12. Vezi *Decebal*, **Id**., p. 140.
13. Vezi *Genäia*, **Id**., pp. 348-349.
14. Vezi **Mihai Eminescu**, *Fragmentarium*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 193.
15. Vezi *Memento mori*, în **Mihai Eminescu**, *Poezii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982, p. 199.
16. Vezi *Muşat şi codrul*, în **Mihai Eminescu**, *Opere*, vol. IV, p. 585.
17. Vezi *Bogdan Dragoş*, IV, p. 198.
18. Vezi *Andrei Mureşanu*, IV, p. 89.
19. vezi **Mircea Eliade**, *Profetism Românesc*, p. 169.
20. Vezi *Mira*, IV, p. 57.
21. Vezi *Andrei Mureşanu*, IV, p. 89.
22. **Opere, IV**., p. 502.
23. Vezi **Mihai Eminescu**, *Fragmentarium*, Bucureşti, 1981, p. 73.
24. Vezi **Mihai Eminescu**, *Statul – un compromis între forţe*, în *Opere*, XV, Bucureşti, 1993, p. 70.
25. Vezi **Mihai Eminescu**, *Opere*, XV, p. 370.
26. Vezi **Mihai Eminescu**, *Statul – un compromis între forţe*, în *Opere*, XV, Bucureşti, 1993, pp. 72-73.
27. Vezi **Mihai Eminescu**, *Cultură şi barbarie*, XV, p. 77.
28. Vezi **Mihai Eminescu,** *Fragmentarium*, p. 248.
29. Vezi **Mihai Eminescu**, *Românii din Peninsula Balcanică*, în *Opere*, X, p. 123.

II. O IMAGINE ARHETIPALA IN POEZIA EMINESCIANĂ

Cuvîntul şi imaginea VAL, alături de UNDĂ, ocupă un loc cu totul special în exprimarea viziunii lui Eminescu, precum şi în identificarea zonelor imaginarului în care şi prin care se pune în act imaginaţia acestuia. Termenul se caracterizează printr-o capacitate combinatorie şi de emisie semantică intensă, datorită căreia primeşte determinanţi de o mare diversitate (selectaţi din zone semantice antinomice) şi care, la rîndul ei, poate fi determinantă pentru alte cuvinte cheie din limbajul poetic eminescian. Nu mai puţin este hotărîtoare pentru acest regim special disponibilitatea cuvîntului VAL de a se mişca liber în cîmpul semantic al *materialului* şi *spiritualului*, al *fizicului* şi al *metafizicului*, adică de a fi metaforă axiomatică (vezi accepţia acestui termen la G. Bachelard în cartea sa **Aerul şi** visele)[1].

S-a remarcat deja că ceea ce suscită cu deosebire sensibilitatea eminesciană este *legănatul*, *legănarea* şi *legănătorul* din lume, starea de hipnoză pe care aceste realităţi o induc. Această stare este esenţială pentru psihismul primitiv eminescian în care se ţese universul poetului, atît la nivelul substanţei lui, cît şi la nivelul formei, văzute ca expresie *materială* sau *elementară* a viziunii, dar şi ca *expresie verbală* dominată de o anumită fonie şi un anumit ritm al spunerii.

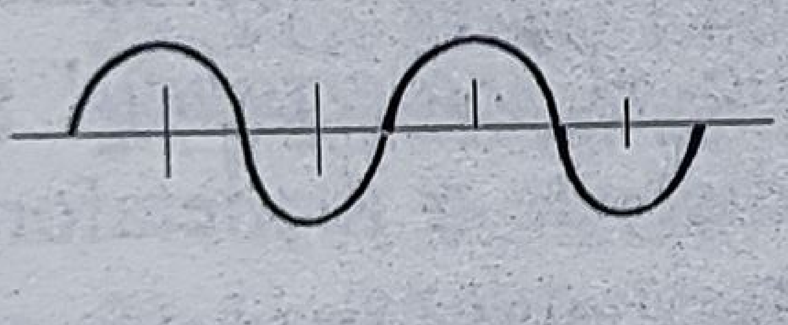
Dacă, împreună cu creaţia poetică, urmărim şi notaţiile de gînduri şi de lectură ale poetului (şi trebuie să ne încumetăm la acest gest, oricît de schematizante şi de ucigătoare pentru poezie ni s-ar părea aceste note), constatăm că dintre toate elementele ***apa*** se bucură de frecvenţa cea mai mare. Din note, ca şi din poezie sau poem,

observăm cum referinţele la acest element conturează o viziune organică a lumii a cărei esenţă – lucru visat de atîţia mari creatori şi gînditori – poate fi redusă la o hieroglifă.

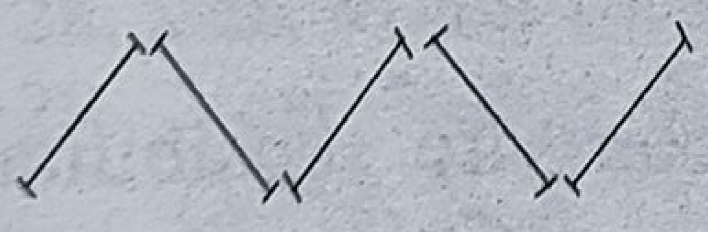
Insemnări fundamentale privitoare la apă găsim încă din anul 1869 cînd, în caietele sale, poetul consemnează lapidar esenţa dihotomică a acestui element:

”*Apa lumină*

Apa întuneric”[2], element care, prin asocierile lui cu ***lumina*** şi ***întunericul***, se arată a fi de natura ***primordialului***, a ***originarului***. În alt loc, poetul ne oferă reprezentarea grafică a acestui primordial, un model ce surprinde starea duală a acestuia de *echilibru-dezechilibru, unu-multiplu*. Definit ca o ”*cumpănă pusă în cumpănă*”[3], modelul respectiv este reprezentat în mai multe feluri care-i scot în evidenţă complexitatea şi paradoxalitatea:


[4],

[5], sau


[6].



În repetate rînduri, poetul ne avertizează că modelul cu atîtea feţe este VALUL, care se relevă a fi formă şi modalitate de fiinţare a lumii, dar şi unitate esenţială şi minimă a limbajului acesteia. Cum se poate vedea din reprezentările grafice, cărora trebuie să li se adauge imaginea roţii [7], unitatea limbajului lumii sintetizează, alături de repaos şi împreună cu acestea, sensul mişcării cu toate formele ei: sporire şi diminuare, stare pe loc şi deplasare, apariţie şi dispariţie, urcare şi coborîre, concentrare şi dispersare, continuitate şi ruptură, închegare şi evanescenţă. În toate formele de mişcare amintite, se actualizează capacitatea lumii de a

ieşi din propriul centru de gravitaţie, de a devia de la propriul ax pentru a realiza un nou echilibru care, ca şi dezechilibrul care l-a prilejuit, este înscris *in potentia* în echilibrul anterior.

Modelul CUMPANĂ – VAL se aplică tuturor fenomenelor lumii, ni se spune într-o altă notă: ”*Ureche cumpănă de sunete*

Ochiul cumpănă de lumină

Pielea cumpănă de căldură

Gustul?

Mirosul?”[8], pentru că totul funcţionează după acelaşi principiu care guvernează Universul în întregul lui: ”*succesiunea mutării punctelor şi mutării liniei dintre ele împrejurul uneia şi aceleiaşi axe (...) Se ştie că sistemul Universului e o roată – dar fără spiţe*[9]. În această roată, ca ”*singură mişcare*[10], sînt prinse toate elementele lumii - ***apa***, ***focul***, ***pămîntul*** şi ***aerul***, ba chiar toate fiinţele şi obiectele lumii care, îngemănate prin centrul de gravitaţie, prin ceea ce poetul numeşte ”*suflet*” (*sufletul lumii*)[11], participă la armonia lumii nu doar ca beneficiari, dar şi ca generatori ai acesteia, alergînd ”*acolo unde echilibrul a fost distrus pentru pentru a-l restabili*”[12]. Astfel, se sugerează că totul în această lume reface modelul creaţiei dintîi, impulsul iniţial prin care se intră în formă şi se iese din ea cu un *ritm* şi cu o *măsură* specifice fiecărui element în parte. Între ieşirea din centrul de gravitaţie şi întoarcerea la aceasta, între ridicare şi cădere se naşte durata, care este diferită de la caz la caz, dar care ne convinge că esenţa formei este *timpul*, ca îngemănare, tensionată, între etern şi efemer, actualizare a principiului absolut în coexistenţa *continuu-discontinuu*.

Pe fundalul acestui principiu absolut se şterg graniţele dintre viu şi mecanic, căci atît viul cît şi neviul aparţin unui ”secret - Dumnezeul lumii mecanica universului”[13], secret care se poate citi mereu în ideograma VALULUI.

Ideograma se textualizează ca semn închis, suficient sieşi, dar şi ca semn infinit deschis, prin chiar dualismul său funciar: *stare-mişcare*.

Prima ipostază a semnului, atestată destul de rar la Eminescu, surprinde desenul în sine pe care-l face valul în materie – în apă, în nisip, în iarbă, în păr, desen ce a prilejuit metafore ale limbii, folosite des de poet – ***val*** de apă, ***val*** de nisip, ***val*** de aer, ***val*** de foc, ***val*** de păr, ***val*** de pămînt, ***val*** de fum, ***val*** de oameni, ***valurile*** vieţii.

Această ipostază a ideogramei are conotaţii preponderent decriptive şi decorative: ”În ***valurile*** Volgăi cercam cu spada vad”[14];”Prin limbile de flăcări ce-n ***valuri*** se frămînt”[15]; ”***Valurile*** verzi ***de grîie*** legănîndu-se pe lanuri”[16]; ”Urbea îşi frămîntă falnic ***valuri*** mari ***de fum*** şi ***jar***”[17]; ”Iar părul ei negru încet se desprinde/Şi-n ***valuri de*** moale ***mătase*** el cade/Pe umere albe ... Frumos i se şade!”[18].

Cea de-a doua ipostază a cuvîntului VAL comportă o mare complexitate semantică, tematică, imagistică şi textuală. Această complexitate este generată de raportarea poetului la apă nu ca la o formă în peisaj sau ca la o manifestare a naturii văzute, ci ca la un element primordial – mumă – (ca în poemul **Luceafărul**, unde ”naşterile” eroului solicită tot atîtea prezenţe ale acvaticului).

Imaginaţia materială a poetului favorizează apa ca element ce convine mai bine sensibilităţii lui pentru *legănare*, *legănat*, *legănător*, prin care se accede la originar şi la un simbolism al profunzimilor care nu exclude conceptualizarea.

Ca limbaj specific universului şi naturii, ***apa*** este surprinsă în trei manifestări esenţiale: ***izvorul***, ***rîul***, ***marea*** (***lacul***, ***oceanul***). În relaţie cu aceste ipostaze vizibile, fenomenale, ale apei, ideograma VAL se deschide spre orizonturi semantice diferite, păstrînd însă în ea constant un sens generic ce leagă adîncul de suprafaţă, văzutul de nevăzut, născutul de nenăscut. Împrejurarea face din VAL o imagine

aşa-zicînd dialogică prin care se acoperă zone figurative aparţinînd metaforei, comparaţiei, simbolului şi emblemei.

VALUL DIN ADÎNC

Pentru că, la fel ca în celelalte trei elemente primordiale, în ***apă*** se realizează unitatea principiului divin cu cel natural, felul de a fi al apei în absolutul ei este de a se menţine neschimbătoare, simplă şi eternă în substanţa ei care este nominalizată prin ***adînc***, ***genune***, ***abis*** sau ***bolta lumii***. În adînc stau ascunse, mai bine zis se odihnesc, toate posibilităţile devenirii lumii, într-o unitate în care toate lucrurile sînt una dar şi pot deveni orice. Acest adînc întreţine viaţa, el este sufletul oricărei vieţi: ”Şi apa unde-a fost căzut/În cercuri se roteşte,/Şi din ***adînc*** necunoscut/Un mîndru tînăr creşte”[19].

Atent la filozofia naturii, începînd cu antichitatea şi terminînd cu Schelling, Eminescu asociază acest sens matern al adîncului cu calitatea *’recelui’*, *’amarului’* şi cu *’plînsetul’* – creaţie a lui Demiurgos.

Atribuind ***valului*** din ***adînc*** aceste calităţi care, de fapt, sînt sinonime, poetul nu face decît să reamintească, prin atributul *’amar’*, în primul rînd că, în cosmogonie, apa a fost lăsată la locul ei de origine, în locul care i-a fost dat în veşnicie: ”*Cînd peste Nord pluteşte superb astrul polar/Şi-aruncă raze albe în marea de* ***amar***”[20]; ”*Nu bea apă d-izvoare, ci valul mărei–****amar***”[21]. Alături de atributul ***amar***, determinaţiile ***ascuns***, ***sfînt***, ***antic***, ***bătrîn***, ***rece*** sînt menite a sublinia identitatea dintre adîncul apei (***valul din adînc***) şi ”***bolta lumii***”, nu în reflectare, ci în substanţă: ”*Miazănoaptea-n visuri d-iarnă îşi petrece-a ei viaţă,/Doarme-n* ***valurile-i sfinte*** *şi-n ruinele-i de gheaţă*”[22]; ”*De nori se-acaţă (marea)-n* ***bolta lumii*** *bate*”[23]; ”*Iar prin lumina cea rărită,/Din* ***valuri reci***, *din umbre moi,/ S-apară-o zînă liniştită*”[24].

În adîncul apelor-genune, în "*apa ascunsă*"[25], stau nenăscute formele virtuale care, prin chiar faptul că sînt posibile, fac ca nemişcarea adîncului să fie, de fapt, o legănare intimă, exprimată prin VAL (VALURI), cel mai adesea prin UNDĂ. Această mişcare intimă este insesizabilă, dar întemeietoare de fiinţă şi depozitară a tuturor arhetipurilor, "icoanelor": "*Ele trec pustiul mîndru ş-apoi* ***se coboară-n mare****,/Unde* ***mitele*** *cu-albastre* ***valuri*** *lungi strălucitoare*"[26]; "*Cum marea de* ***valuri*** *nu ştie repaos/Astfel se frămîntă al norilor chaos/Şi apele mişcă în pături plane –/În* ***fundu****-i visează* ***a lumii icoane***"[27].

Calitatea valului interior este nu numai '*amarul*', dar şi '*lumina*', o lumină simplă, egală cu sine, concrescută din adîncul care este absolutul însuşi, originea şi natura lumii, substanţa eternă: "*Şi-adînc se uită (soarele) în* ***luminoasele valuri*** *a ei şi sînu-i dezmiardă*"[28]. Energie pură, mişcare şi repaos în acelaşi timp, această lumină din adînc este '*lină*' pentru că îngemănează în ea transparenţa şi opacitatea într-o cumpănire perfectă ce-i conferă capacitatea de a acoperi spaţiul semantic pentru "*Dumnezeul păcii şi al luminii*"[29]. Acesta este spaţiul misterului suprem în care revărsarea sufletului în corp, în materie, este anunţată de marele '*plînset (vaier)*', devenit, alături de '*amar*', '*lumină lină*', o emblemă a valului din adînc: "***Okeanos*** *se* ***plînge*** *pe canaluri.../El numa-n veci e-n floarea tinereţii,/Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii,/Izbeşte-n ziduri vechi, sunînd din* ***valuri***" (s.a.)[30]; "*Cum lebăda ştie că glasul ce iese din* ***luciul adînc****/Sînt inimi de lebede stinse ce-n* ***valuri eterne se plîng***"[31]. Nuntirea sufletului cu corpul este nu numai intrare în viaţă, dar şi în moarte, trecere din netimp în durată, moment sărbătorit de '*cîntecul morţii*', de un '*murmur voluptos*', de '*cereştile plîngeri*':"*Cum lebăda viaţa ei toată visează un* ***cîntec divin****/ (...) Ci lebăda* ***cîntecul morţii****, al morţii cu chipul ei drag*"[32]; "*Dar cu adîncul apei se-adînceşte/În glasul lor a sunetului scară./Devine*

tristă** – rînduri-rînduri creşte/Pîn' ce urnindu-se în **marea-amară**"*[33]; "*A lor (valurilor) cîntec umple lumea de-un **cutremur voluptos"[34].

Lumina valului din adînc, sintetizată superb în imaginea-emblemă *Diamantul Nordului*, devine semn al însuşirii cereşti a timpului-abisului fără început şi fără de sfîrşit, dar şi al misterului creației ca naştere şi moarte deopotrivă. De aceea, apa pare să se solidifice în adîncuri (devine diamant), exprimînd calitatea ființei de a fi *închegare* în transparență. La fund de mare sînt valuri "*greoaie, de plumb*", apa se despică, în ea se coboară pe trepte de valuri: "*Astfel în **fundul negru**, adînc din marea moartă/Cu-**ape de plumb**, cu **valuri greoaie**-n a ei pat*"[35]; "*O, mare, mare înghețată, cum nu sînt/De tine aproape să mă-nec în tine!/Tu mi-ai deschide-a tale porți albastre,/Ai răcori durerea-mi înfocată/Cu iarna ta eternă. Mi-ai deschide/A tale-albastre hale şi mărețe;/Pe **scări de valuri** coborînd în ele,/Aş saluta cu aspra mea cîntare/Pe zeii vechi şi mîndri ai Valhalei*"[36].

Unitatea de diamant a valului interior este întreținută printr-o vibrație ce se acordă cu unda primordială şi cu ansamblul elementelor originare. Ținînd de lăuntric, această vibrație este percepută în afară ca odihnă, ca substanță dormitînd în formele ce vor să vină, dar şi izvorînd continuu din ea însăşi. Din acest motiv, acelaşi spațiu, din adînc (înalt), va fi *'mormînt'* şi *'raclă'*, dar şi *'izvor de viață'*. Prima situație se înscrie pe linia coborîtoare a hieroglifei valului: "*Pe **scări de valuri coborînd** în ele (în halele mării)/Aş saluta cu aspra mea cîntare/Pe zeii vechi şi mîndri ai Valhalei*"[37]. Intrarea în viață se înscrie pe direcția ascensională a valului. Expresia acestei curgeri în sus şi spre sine este, mai ales, imaginea ***valului de izvor***.

VALUL DE IZVOR

Este manifestarea cea mai vizibilă a rotirii apei asupra ei înseşi, în reprezentarea grafică eminesciană apărînd ca *'roată'*, *'cerc'*. ***Cuibar rotit de ape*** pare să fie imaginea exponenţială pentru acest tip de mişcare a apei, exprimînd ritmul vital ce are freamătul şi avîntul ţîşnirii, dar şi elanul căderii şi adunării substanţei în cercuri concentrice din care ia fiinţă forma: "*Şi apa unde-**a fost căzut**/În **cercuri** se roteşte,/Şi din adînc necunoscut/Un tînăr mîndru **creşte***"[38].

Centrul din care ţîşneşte apa şi din care pornesc cercurile concentrice duce cu el acel grăunte de durere (plînset), dar şi de "*mulţămire care s-a născut din acea primă mişcare care a scos haosul din echilibru*"[39]. De aceea, Eminescu plasează în izvoare şi în preajma acestora *'taina'*, *'tainicul'*, *'vraja'* în care se toarce marele mister al nuntirii lumilor şi elementelor: "*Iar **izvorul**, prins de vrajă,/Răsărea, sunînd din valuri*"[40] *Putut-au oare atîta dor/În noapte să se stîngă,/Cînd **valurile de izvor**/N-au încetat **să plîngă**?*[41] "***Rîul sînt** ne povesteşte cu-ale undelor lui gure/De-a izvorului său **taină*** (...)"[42]. Taina izvorului celebrează nunta creatului şi a increatului, a naşterii şi a morţii prin corpuri ale Sufletului Întregului. Acest întreg este bucuros de viaţă, ca şi de moarte, păşitor atît pe poarta răsăritului cît şi pe cea a apusului (vezi **Călin**, **Miradoniz**, **Luceafărul**, sau în **O, rămîi**, **Peste vîrfuri**, **Coborîrea apelor**). *'Răsărirea'*, *'izvorîrea'*, *'murmurul'*, *'cîntecul'*, *'miresmele'*, *'dulceaţa'*, *'lumina'*, *'umbra'* sînt tot atîtea epifanii ale eternei nunţi care se săvîrşeşte mereu şi pretutindeni în lume.

Spre deosebire de ***valul din adînc (ascuns)*** care ramîne mereu în zona semantică a *'recelui'*, *'impersonalului'* şi *'vechiului (bătrînului)'*, **valul de izvor**, ce aduce nunta lumilor şi taina acesteia în lumină, primeşte atribute ale *'familiarului'*, *'copilărescului'*, *'tinereţii'*: "*Cine are urechi s-audă ce murmur gurile rele/Şi **vorbăreţele valuri** şi prorocitoare stele*"[43]; "*Din a **valurilor sfadă***

prororiciri se aridic"[44]; "*Singuratice izvoare fac cu valurile* ***larmă***"[45]; "*Ascult la* ***a valului cînt****/La geamătul* ***dulce*** *de vînt,/Natura de jur împrejur,/Pe sus e o boltă de–azur,/Pe jos e un verde covor/Țesut cu mii* ***tinere*** *flori.*"[46]. Această semnatică este indusă de determinanţi care se exprimă prin adjectiv: *'vorbăreţe valuri'*, sau prin substantiv pentru care, sintactic, valul devine atribut: *'a valurilor sfadă'*. În sfîrşit, în expresia *'izvoare fac cu valurile larmă'*, **val** pare să devină instrument şi cale de obţinere a sunetului, afoniei. În asociaţie cu *'vorbăreţe'*, *'sfadă'*, *'larmă'*, **valul** dobîndeşte mărci stilistice ale colocvialului, dar şi ale ne-timpului, căci toate substantivele semnalate aparţin limbii populare, cu atestatul ei de vechime şi de poeticitate intrinsecă.Că acest sens esta real ne-o dovedeşte vecinătatea textuală *'vorbăreţe'*, *'prorocitoare'* şi sinonimia lor cu vocabula *'cînt'*.

VAL DE RÎU

Spaţiul luminii, cîntului, tinereţii este şi al VALULUI DE RÎU, expresie a curgerii bune, întemeietoare de fiinţă. Această curgere rezumată de afirmaţia-axiomă: "Rîul este Demiurg", ne pune în prezenţa unei dinamici a substanţei care este ***apa***, sugerînd o cauză raţională, cosmică ce face ca substanţa să urce spre suprafaţă şi să se mişte pe ea în forme întemeietoare. Această dinamică se traduce în acţiuni, ca *schimbarea*, *apariţia*, *dispariţia*, *sporirea*, *diminuarea*, *căderea*, toate fiind acţiuni de transformare în spaţiul autenticului, pentru că păstrează identitatea modelului şi a icoanei de unde a pornit mişcarea.

Reluarea identităţii de sine, prin purtarea şi ducerea de sine, chiar dacă se produce pe orizontală, este tot substanţă a timpului absolut, al cărui "Herb" este "cercul"[47]. Împrejurarea înscrie *'valurile rîului'*, curgerea acestuia în zona semantică a *infinirii* sau a *infinitului îmblînzit*, cum ar spune C. Noica. Prin curgerea-mişcare a valului de

rîu, infinitul se instituie pe sine neîncetat în momentele de desfăşurare a finitului. În plan imagistic, sensul acesta se traduce în apariţia materiei în cîmpul discontinuu al unei clipe: ţîşnire de lumină, pulbere de lumină, ieşirea insulei paradisiace din ape, apariţia nimfelor: ”*A fi rîu e-o fericire, căci în nopţile-argintie/Cîte graţii tăinuite se descopăr, i se-mbie/Şi ascultă cu iubire tot ce valurile-i mint,/Lui i se discopăr* ***nimfe*** *de-o marmoree zăpadă/(...) Căci comori de* ***taine****-ascunde orice* ***rîu****.*”[48].

În imaginile *'valuri-nimfe'*, *'valuri cu stea în frunte'*, *'valuri proroace'* curgerea heraclitiană a lumii arată-ascunde principiul divin a cărui funcţie este de a conecta direct destinul individual la ordinea cosmică. Apariţia acestor imagini în textul eminescian induce ideea că fragmentarea unicului prin trăirea alternativă a ipostazelor sale substanţial identice este modul de existenţă a absolutului în unduire mistică.

Materie veşnic călătoare, suport al chipului imaterial, al formei etern identice cu sine, VALUL DE RÎU (de mare) devine oglindă mişcătoare al cărei regim de existenţă este paradoxalul şi tainicul: ”Astfel, fiinţele privite în sine sînt asemenea unui rîu curgător pe suprafaţa căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei fiinţe sub care undele rîului etern formează o bătătură, singura ce dă consistenţă acestor umbre, şi totuşi ea însăşi într-o eternă tranziţie, într-un pelerinaj din fiinţă în fiinţă, un ahasver al formelor lumii.”[49]. ”Straniul” existenţei valului de rîu ca oglindă mişcătoare, ca ahasver al formelor lumii este figurat de poezia, emblematică în acest sens, **Diana**: ”*În cea oglindă călătoare /Vrei să priveşti un straniu joc,/O apă vecinic curgătoare/Sub ochiul tău rămas pe loc*”[50]. Nu mai puţin semnificative pentru această zonă semantică a valului sînt călătoriile iniţiatice, pe mare sau pe lac, pe care le săvîrşesc eroii poemelor **Mureşanu, Feciorul de împărat fără stea**, **Diamantul Nordului** sau pelerinajul valurilor spre Domnul lor, Luceafărul: ”*Bătrînu-n manta-i albă înfăşurat*

*visează/Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag,/**Al valurilor cîntec** pe el îl salutează/Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag*"[51]; "Magul pe-o piatră seacă din luntre se coboară,/Pe-**a valurilor** fugă el drumu-apoi îşi dă"[52]; "*O insulă departe **s-a fost ivit din valuri***"[53]; "*Şi **tainic** genele le plec,/Căci mi le împle plînsul/Cînd ale **apei valuri trec,/Călătorind** spre dînsul*"[54].

Acestui suprasens de ahasver al formelor lumii i se subordonează sensul matricial şi sensul funerar, naşterea fiinţei săvîrşindu-se, în acest caz, printr-o moarte bună, întemeietoare, căci, prin ea, reprezentarea generală se afirmă ca putere substanţială, devenind sufletul imaginii.

Fracţiune atomică a ţîşnirii, pulbere pe fundalul nemişcat al substratului, VALUL se identifică la Eminescu cu sîmburele de foc al nopţii, sau al abisului,dar şi cu caierul, cu '*al vrăjilor caier*' care toarce devenirea lumii. Călătoria, coborîrea sau înaintarea prin mijlocirea valului sau pe val, pare să aibă ca destinaţie plasma ideatică a lumii, acel '*bob de spumă*' din care lumea se purifică, platonician, locul care naşte idei printr-un mecanism care "*este lipsit de idee*"[55]. Acest loc numit de Platon "*hău*", "*centru*" este obîrşia şi capătul a tot ce curge, căci nici făptura, nici ideea nu află un loc unde să se poată stabili. Odată ajuns în centru, totul reintră în regimul oscilaţiei şi al urcării-coborîrii: "*Cînd valul se retrage către regiunile pe care le numim inferioare (...) Cînd valul părăseşte adîncul şi urcă năvalnic încoace. (...) Coborîrea nu se poate face decît pînă la centru, dincolo de el niciodată (...)*"[56].

VAL – OGLINDĂ

Prin atingerea centrului, ascensiunea şi coborîrea, îngemănate în ideograma valului, certifică natura de '*reflex*' a valului, ca fenomen care poartă în sine pecetea eternului, adeverind că "*finitul nu există niciodată în sine, ci numai unitatea finitului cu infinitul*"[57]. Astfel,

valul este un fel de oglindire (*'răsfrîngere'*, cum îi spune Eminescu), oglindire ce relevă identitatea de substanță a tuturor fenomenelor lumii văzute, în primul rînd, ca unitate-alteritate, ce conferă lumii o mişcare extatică. Mişcarea aceasta, născută din atingerea celor două lumi – finită şi infinită – este un secret, o magie care revarsă în lume sentimentul eternității, al participării tuturor lucrurilor şi ființelor la marea rugăciune a cosmosului ce răsună de fiecare dată cînd "*geniul de aur*" intră în "*corpul de lut*": "*Şi **prin vuietul de valuri**,/Prin **mişcarea** naltei ierbi,/Eu te **fac s-auzi** în taină/**Mersul cîrdului de cerbi***"[58]; "*Pe oglinzile-i mărețe ale stelelor icoane/Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,/Cît **uitîndu-te la fluviu pari a te uita la ceri***"[59]. De aceea, semantica valului de rîu (de izvor, de fluier, de mare) intersectează sensul ***rugăciunii***, componentă a cîmpului semantic al ***creației***.

VALUL DE SUPRAFAȚĂ – NEODIHNĂ EXISTENȚIALĂ

Mai există insă o cauză a dinamicii apei, în general, a valului, în special. Este vorba de cauza mecanică pe care, în dialogul său **Timaios**, Platon o mai numeşte "*rătăcitoare*"[60]. Această cauză acționează atunci cînd lucrurile din adînc, care sînt UNA, tind să se individualizeze în formă cu o fervoare ce clatină echilibrul armoniei şi generalului, al ideii şi corpului. Manifestarea acestei cauze provoacă ieşirea fenomenului din timpul absolut al unității şi intrarea într-un ritm individual, existențial. Personalizat la limită, acest timp existențial se manifestă ca timp al neodihnei existențiale, pe care poetul îl mai numeşte şi '*vreme*' . În acest caz, mişcarea ființei care se naşte se dovedeşte excesiv de nerăbdătoare, chiar violentă, din care cauză apariția ei în lume va fi caracterizată de carențe de conținut şi chiar de formă. Pentru a sublinia aceste atribute, poetul pune noua mişcare în seama întîmplării, dar şi a excesului de voință.

Expresia acestei situaţii devine VALUL DE SUPRAFAŢĂ în care prevalează sensul personalizării în exces a esenţei, sensul individualului izolat de întreg. Această nouă zonă semantică se construieşte, în primul rînd, prin atragerea spre imaginea valului a sensurilor de *multiplicitate*, *repetiţie oarbă* sau *diversitate iluzorie*, a fenomenalului care nu ştie de fiinţă, dar care, în anumite momente ale existenţei lui, poate visa la fiinţă sau o poate intui în mijlocul formei lui trecătoare: fizică, psihologică, intelectuală, socială, istorică şi chiar transcedentală. Atmosfera în care va evolua semantica VALULUI DE SUPRAFAŢĂ nu va mai fi aceea a armoniei, tainei şi miracolului fiinţial, aşa cum se întîmpla cu VALUL DIN ADÎNC sau cu VALUL DE IZVOR.

Ipostază a alergării veşnice a creaţiei spre împlinirea ei de neajuns, semantica VALULUI DE SUPRAFAŢĂ mizează exclusiv pe existenţa individualului în timpul propriu care devine timp al suferinţei, al sfîşierii şi al dezbinării cu lumea şi, deci, cu sinele său cel mai profund. Acest timp individual nu se mai topeşte fericit şi paradisiac în timpul divin, în ”*jocul luminos*”[61] al acestuia, ci i se opune prin efortul de afirmare a insului, care instaurează o lume a lipsei de substanţă şi a falsului. Aceasta este lumea existenţialului, a ”*traiului*”, cum îi spune poetul, o lume ce-şi încorporează sensurile neîmplinirii de fiinţă în realităţi, ca: *efemerul*, *superficialul*, *masca*, *coaja*, *istoria repetată*, *mişcarea în cerc* fără revenirea la centru.

Aceste sensuri traversează teme fundamentale, ca: erosul, moartea, creaţia sau existenţa în istorie, împrejurare ce accentuează atributul imaginii valului de imagine axiomatică. Expresia supremă a acestor sensuri, dezvoltate de şi filtrate prin temele amintite, este fraza sentenţioasă ”*ce e val ca valul trece*” din **Glossa**, pe care o regăsim, cu sensul ei, în cîteva variante din **Dintre sute de catarge**, **Întunericul şi poetul** sau **Luceafărul**: ”*Cînd stînca e eternă şi valu-i trecător*”[62]; ”*Vînturile, valurile*”[63]; ”*Cînd valuri află un mormînt/Răsar în urmă valuri*”[64].

În contrast cu valul interior şi, mai ales, cu valul de izvor care, chiar în forma multiplului, se comportă ca Unu, valul din exterior se multiplică la nesfîrşit pentru că, în neodihna sa şi, mai ales, în lipsa sa de substanţă, poate lua orice chip şi poate intra în orice durată. Această condiţie a valului din exterior este atestată de prezenţa în preajma cuvîntului VAL a expresiilor cantitative, cu sensul pluralului şi al repetiţiei oarbe: ”*mii de valuri*”, ”*mii valuri*”, ”*valuri o mie*”, ”*miliarde valuri*”, ”*înmiirea valurilor*”, ”*altul...acelaşi*”, ”*şiruri*”, ”*rînduri...rînduri*”: ”*Aici vă duceţi* ***valuri*** *în* ***mii batalioane***”[65]; ”*Peste cîte* ***mii de valuri*** *stăpînirea ta străbate*”[66]; ”*... cu-ncetul bătrînul se coboară/Pe mare, care-şi mişcă* ***mii valuri*** *tremurînde*”[67]; ”*Cîntat de* ***înmiirea valurilor*** *senină*”[68]; ”*Cînd provocaţi de arfa-mi răspund* ***valuri o mie***”[69]; ”*Şi cresc tumultoase în* ***valuri, rînduri, rînduri***”[70]; ”*Pe cînd tot ce aleargă şi-****n şiruri*** *se aşterne*”[71]; ”*Cînd marea cea adîncă cu* ***miliarde valuri***”[72].

În situaţiile de mai sus, VALUL referă cu precădere lumea umanului, condiţia insului de a edifica, sisific, prin voinţă şi prin puterile proprii, un univers dorit al armoniei cu lumea şi cu sine. De aceea, în această zonă semantică, nu numai imaginea ca atare a valului, dar şi textul poetic se dezvoltă într-un discurs al cărui centru de emisie este eul poetic implicat sintactic. Această implicare îşi află expresia nu numai în personalizarea evidentă a discursului la persoana I – *eu*, *noi* sau *tu*, dar şi în construcţia imaginii valului pe baza comparaţiei – eu(noi)-val – şi a identificării eului cu valul într-o metaforă revelatoare:”*Iar* ***braţele-mi*** *se-aruncă* ***ca valurile mării****-/Ah, în deşert, nici nu pot ca să te dau uitării-/Se-aruncă înspre cerul cel luminos, recad/Şi mistuit de chinuri* ***ca Tantalus în iad***”[73]; ”*Ci* ***tu****, nebun şi palid, la poalele ei plîngi/****Ca valul*** *care cîntă trecutul unei stînci*”[74]; ”*Cînd unul trece, altul vine/În astă lume a-l urma (...)/Se pare cum că* ***alte valuri****/Cobor mereu acelaşi vad*”[75]; ”*De ce* ***mă întristează****/Cînd* ***valurile*** *mor,/Cînd altele urmează/Rotind în urma lor*”[76].

"Lupta pentru un mai devreme sau mai tîrziu a miilor de forme" de sub *"suprafața lumii"*[77] se transpune într-o dinamică a valului care acoperă un cîmp semantic întins, situat între încet/lin, pe de o parte, și repede/tumultuos, turbat, pe de altă parte. Deși concretizate destul de des în complemente și atribute, sensurile dinamicii valului din exterior sînt exprimate, de regulă, prin verbe ale mișcării, prezente în poezia eminesciană în număr impresionant. Astfel, valurile *vin, se duc, aleargă, merg, pleacă, coboară, urcă, duc, poartă, fug, curg, se perindă, se diștern, trec, călătoresc, cad, răsar, împing, bîntuie, saltă, se mișcă*: *"Cînd ale apei **valuri trec**/Călătorind spre dînsul"*[78]; *"Cînd valuri află un mormînt/**Răsar** în urmă **valuri**"*[79]; *"Ce e val ca **valul trece**"*[80]; *"Se pare cum că alte **valuri/Cobor** mereu același vad"*[81]; *"Pe lac barca **e-mpinsă** de **valuri** care **merg**"*[82]; *"**Valurile**-nfuriate **ridic** frunțile răstite"*[83]; *"**Se mișcă**-nfuriată **a valurilor** lume"*[84]; *"Înalță-ne, ne mîntuie/Din <u>valul</u> ce ne **bîntuie**"*[85]; *"Pe cînd tot ce **aleargă** și-n șiruri **se așterne**/Repaosă în raza gîndirii cei eterne"*[86]; *"De ce mă întristează/că **valurile** mor,/Cînd altele **urmează**/Rotind în urma lor"*[87]; *"Cînd printre **valuri** ce **saltă**/Pe baltă/În ritm ușor"*[88].

Mișcarea exprimată de toate aceste verbe sugerează o devenire aparentă ca mod de a fi numai în cadrul a ceea ce-ți este dat – în bioritmurile firii, ca și în făptuirea în istorie a insului, limitată, ca și puterea lui de cunoaștere. De aceea, poate, în acest caz, precumpănesc verbele care exprimă o deplasare pe orizontală, iar construcția sintactică este extensivă. Ea pare să mimeze întocmai structura denotativă a sintaxei comunicării.

Graba și voința în exces zădărnicesc refacerea modelului creației în mișcarea valului, în timpul pe care această mișcare îl generează. În acest timp ce pare al dinamicii și al schimbării nu se schimbă nimic, pentru că atributele vizînd ritmul (repezi, line), fonia (valuri zgomotoase, sonore), tactilul (valuri moi), culoarea (valuri blonde, sure, albastre, roșii), departele/aproapele (valuri depărtate) nu fac

decît să actualizeze forme mereu egale între ele în lipsa lor de substanță. Sensul acesta este cu atît mai evident în cazul în care valul primește determinanți ținînd de lumea umană – determinanți psihologici (valuri triste, sperioase, uimite, furioase, rebele) și, mai ales, morali (valuri care mint): ”***Valurile-nfuriate** ridică frunțile răstite*”[89]; ”*Ca marea de adînce cu **valur'le uimite***”[90]; ”*Arfa care din pietre durerile le cheamă,/Din stîncile stîrpite, din **valu-nfuriaț***”[91]; ”*Minte să-ți strice poate al razelor blînd joc,/Ce se-mpreuna-n aer, care se sparg de nori,/Care răsfrîng în **valuri** spumînzi și **gemători***”[92]; ”*Ce (marea) doarme-n **valuri triste***”[93].

Cînd apelează la atributele de mai sus, Eminescu se dovedește a fi mai mult un conceptualist decît un senzualist, căci ochiul și urechea lui se supun mai mult imaginației și conștiinței decît senzațiilor. Totuși, trebuie să specificăm că, atunci cînd valul sugera o cale și o formă în care coexistă, în aceeași paradisiacă substanță,sunete, arome, culori, mișcări, poetul parea să se fi lăsat în voia unei sensibilități fabuloase, în timp ce apelul la imaginație și la conștiință servește mai adecvat ipostaza semantică a valului ca existență în timp (istorie).

a). Dacă valul din adînc (de izvor sau de rîu) se putea identifica cu timpul absolut, timpul armoniei și al ființării în substanță, valul de suprafață devine, cu precădere, expresie a timpului istoric, existențial, pentru care regimul de naștere și existență nu va mai fi mișcarea armonică spre centrul absolut (divinitate), ci dezbinarea, dizarmonia. Și aceasta pentru că mișcarea heraclitiană a lumii, ca și curgere din și spre centru, este tulburată, în ritmul și direcția ei, de intervenția voinței individuale de a impune, demonic și titanic, o direcție proprie și un ritm propriu de mișcare. Această intervenție, ca faptă în istorie – cucerire, progres, tehnică – accelerează mișcarea firească a lumii, imprimîndu-i un ritm agitat și dezordonat care o îndepărtează de centru și-o introduce într-un nou haos, haosul istoriei, ca ”*apus de zeitate și-asfințire de idei*”[94]. Semnele acestui

haos devin focul, sîngele şi zgomotul, constante ale unei repetiţii oarbe dominate de forţa ”*ciocanului ce cade pe ilău; ”Sfarmă tot şi pe-a lui valuri (poporului), ce le urlă cu mîndrie,/El* ***înalţă firi cumplite***”[95]; ”*Parisul* ***arde****-n* ***valuri****, furtuna-n el se scaldă*”[96]; ”*Se frămîntă-n* ***valuri roşii*** *marea turbure şi caldă*”[97]; ”*al* ***valurilor zgomot*** *ţîşnind îl salutează*”[98]; ”*Fluvii cu pavezi* ***de valuri*** *înspre Roma* ***curgători***”[99].

Intrarea insului în istorie ca aşezare ”*pe valurile vremii*” prilejuieşte crearea unei imagini fonice şi ritmice, prin repetarea a două cuvinte sinonime în sensul lor de devenire iluzorie: ”*Valurile, vînturile*”, ”*Vînturile, valurile*”[100]. Această repetiţie pe care se construieşte poezia **Dintre sute de catarge** induce sensul timpului istoric ca tautologie, ca mască a veşniciei: ”***Timpul*** *cu mîndrie poartă-****a veciniciei mască****,/Cînd mama lui e-o clipă care cînd stă să-l nască/Îl şi ucide*”[101]. Îl ucide pentru că sufletul lumii (lumina, îngerul) n-a apucat să se nuntească cu trupul realităţii într-o fiinţă care să celebreze viaţa adevărată a lumii. Împrejurarea este exprimată imagistic într-o nouă relaţie a valului cu lumina.

b). Dacă valul din adînc (ascuns) avea lumina lui proprie, lină, egală cu sine, **valul** de suprafaţă primeşte lumina de la o altă sursă, prin reflectare şi refractare. Întîlnirea ’*val-lumină*’ ce poate avea intensităţi diferite – de la licăr la explozie – nu va mai celebra, în acest caz, nuntirea esenţei cu fenomenalul: ”*Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane/Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,/Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita la ceri*”[102], ci, prin reflex şi frîngere (de rază), va induce semanticii valului sensul de ’*spectral*’, ’*imitaţie*’, ’*gol de fiinţă (joc)*’: ”*Minte să-ţi strice poate* ***al razelor blînd joc****,/Ce se-mpreună-n aer, care se sparg de nori,/Care* ***răsfrîng în valuri*** *spumînd şi gemători*”[103]; ”*Pluteam pe rîu,* ***sclipiri bolnave****/Fantastic trec* ***din val în val***”[104]; ”*Nu-i artista o* ***scînteie/Pe un val*** *amar,/Nu-i* ***reflectul*** *unei zee,/Ci e zeea chiar*”[105]; “*Din astă lume-eternă, ce*

trecătoare pare/Gonit în timpi şi spaţii, trecînd din formă-n formă/Eternă ***fulgerare*** *cu inima diformă*"[106].

Lumina stelară, îndeosebi lumina stelei polare ("*al mărilor astru*"), dar mai ales lumina lunii creează, la întîlnirea cu valul, un univers de forme iluzorii, o "*mreajă de văpaie*" ce potenţează sensul valului de gol de fiinţă, de aparenţă, apropiind, pînă la suprapunere, zona semantică a iluzoriului de cea a maleficului.Vraja care se ţese la întîlnirea valului cu lumina,în acest caz, nu mai conţine în ea taina în-fiinţării nimicului, ea este chiar acest '*nimic*' în exerciţiul imitaţiei perfecte şi, de aceea, diabolice, a vieţii şi a fiinţei întru gloria sterilităţii. Aparentă punte între timpul eternităţii şi timpul realităţii, lumina lunii instaurează minciuna şi o lume a suferinţei, căci, deşi intens invitată la iluzie, creatura este conştientă de propria asemănare cu divinitatea, dar şi de neputiinţa ei în faţa timpului. Acest univers sisific sublunar este marcat de revolte, dar şi de o atroce suferinţă la nivelul conştiinţei care nu poate să nu vadă că e greu, dacă nu imposibil, să se desprindă din mecanica oarbă a existenţialului.

c). Pusă sub semnul întîmplării-fatalitate - "*stele cu noroc şi prigoniri de soarte*", existenţa umană se identifică, astfel, cu mişcarea în cerc ("*cercul... strîmt*") sau cu mişcarea repetată la infinit, deosebite de infinitul cercului absolutului, fiinţei divine): "*Te urmează* ***în tot locul,/Vînturile, valurile***"[107]. Este o mişcare în care fiinţa se dezrădăcinează, rătăcind ca o posibilitate-**umbră a fiinţei**. În acest context, VALUL de suprafaţă intră în sinonimie cu *'coaja'*, *'masca'*, *'faţa'*, *' priveliştea'* şi, mai ales, cu *'oglinda'* şi *'vremea'*: "*Cînd cu zgomote deşarte/****Vreme*** *trece,* ***vreme*** *vine*" (s.a.) (...); "*Alte* ***măşti****, aceeaşi piesă*"[108]; "***Priveliştile*** *sclipitoare/Ce-n repezi şiruri se diştern*"[109]; "*În cea* ***oglindă*** *mişcătoare*"[110]; "*Cînd unii ţese haina vremei,/Ceilalţi a vremii* ***coji*** *adun*"[111]; "*Toate sînt* ***coji*** *durerii cele nepieritoare*"[112], "*În drumul lor ia lumea mii de* ***feţe****-/Aceleaşi sînt, deşi mereu se schimbă*"[113].

Expresie a fragmentării lui Unu prin trăirea alternativă a ipostazelor acestuia, identice în substanţa lor, valul-oglindă potenţează sensul alterităţii, ca proiecţie înstrăinată a sinelui. Spaţiul în care acest sens devine activ este ”*universul cel himeric*” pe care-l formează razele lunii reflectate în apă. Valurile şi luna, cu razele ei reflectate (sau risipite pe oglinda apei) contureează un desen al sferei, un fel de cerc închis, deşi, aparent, poetul insistă pe reprezentarea unui *drum*, a unei *căi* de raze. Dar acest peisaj cu drum de raze pe care-l întîlnim în mai multe poezii eminesciene, peisaj care ar cere o naraţiune cu un protagonist orientat spre ceva anume, nu face altceva decît să întărească sensul că pe drumul respectiv nu se poate merge decît cu imaginaţia geniului. Drumul în sine, nestrăbătut cu geniu, este părelnic şi distrugător, pentru că stă, neclintit, sub semnul morţii: ”*Valuri pe lac, luna cea plină/Sînt **un întreg strălucitor**/Şi toate-aruncă-a lor lumină/Deasupra mea că **am să mor***”[113]; ”*Şi pe toţi ce-n astă lume sînt supuşi puterii sorţii,/Deopotrivă-i stăpîneşte **raza ta** (a lunii) şi **geniul morţii***”[114].

d). Raza sferei pe care o formează luna şi valurile care o reflectă creşte constant sub influenţa perspectivei astronomice, însă astronomia lui Eminescu este departe de a fi una heliocentrică. Mai curînd, atît poezia, cît şi proza poetului ne sugerează că aceasta ar fi epiciclică şi egocentrică, pentru că este o astronomie a imaginaţiei şi a plînsetului: plînge Demiurgos, plînge creatura şi creaţia, căci infinitul nu poate ceda nimic finitului. Fiind categorii ale timpului (absolut şi, respectiv, relativ), nici Demiurgos, nici creatura nu se pot schimba, situaţie ce constituie sîmburele tematic al poemelor **Feciorul de împărat fără stea**, **Fata în grădina de aur** sau **Luceafărul**. Ca întrupare a vremii, ***valul*** devine substanţă a morţii şi expresie a ei. În acest context tematic, infinitul (timpul) şi finitul (vremea) îi folosesc pe muritori nu atît pentru a-şi demonstra propria putere, cît pentru a-şi semnala graniţele care le despart domeniile: ”*Ca să vă-nşel privirea am născocit eu **timpul**./El vă arată iadul,*

imperiul,Olimpul/Şi cu mîndrie poartă a veciniciei mască/Cînd mama lui e-o ***clipă****, care cînd stă să-l nască/Îl şi ucide...*"[115]. Cine vorbeşte aici? Probabil, Chronos al grecilor sau Cel Bătrîn de zile din tradiţia populară românească, valorificată de Eminescu în atîtea texte esenţiale.

VAL – IEŞIRE DIN VREME

Dinamica valurilor nu semnifică însă doar precaritatea stării de existenţă în timp, dar şi încercarea de *smulgere* din determinarea oarbă a timpului şi a sorţii pentru a accede la fiinţă. Sînt cîteva atribute psihologice şi morale care subliniază această semnificaţie (valuri triste, valuri furioase, valuri mînioase), atribute cărora li se adaugă verbe de detaşare şi de ascensiune-coborîre care deplasează semantica valului dinspre "*umbră a vremii*", spre sensul de *căutare* şi de *împlinire a fiinţei*. Căci, chiar dacă un lucru nu are substanţă în el însuşi, în mod necesar acesta se mişcă spre ceea ce pentru el este existenţa proprie. Cu atît mai mult este valabil acest adevăr pentru fiinţa umană care poartă în ea, cu ştire sau fără ştire, modelul divin şi care poate gîndi (reflecta) minunea fiinţei în şi prin creat.

Eminescu dezvoltă acest sens al ***valului*** pe ideea că omul însuşi, ca făptură, alături de elementele naturii, participă la un limbaj universal prin şi în care fiinţa se vorbeşte pe sine, fiinţînd şi în-fiinţînd lumea prin "*vorbirea*" proprie: murmurul (cîntecul, larma, susurul) de ape, freamătul de vînt, lunecarea norilor, strălucirea culorilor, freamătul aromelor, legănatul de codri, licărul de stele, "trecerea" lunii: "*Iar izvorul prins de vrajă/Răsărea* ***sunînd*** *din valuri*"[116];"***Glasul lumii****,* ***glasul mării****/Se-mpreună-n infinit*"; "*În albastru-adînc, în marea cerului cea liniştită,/Răpăd munţii cu tărie fruntea lor încremenită/Şi în* ***valuri verzi*** *de grîne îmblă văile adînci/(...) Şi răsună-n noaptea lumei* ***cîntul*** *mării blînd şi mat*"[117]. Acest limbaj universal ţine de esenţă şi poetul a fixat modelul

manifestărilor lui diverse în lume în hieroglifa VALULUI, care ne spune că limba lumii se naşte şi ea tot printr-o ieşire din cumpănă (a tăcerii-eternităţii), printr-o mişcare tangentă la cercul care este infinitul: ”*Pentru întreaga sumă,care este unitatea, cantitatea este insuportabilă. Ea trebuie să scape pe o tangentă oarecare. Ea scapă ca* ***exclamaţie****, ca* ***iritare nervoasă****, scapă ca* ***limbă****, scapă ca* ***idee cugetată şi exprimată***”[118].

Înscriindu-se în modelul VALULUI, toate aceste ”*ieşiri*” într-o tangentă, mărturisesc că, prin sînge, sîntem sinonimi cu apa, care, la rîndul ei, este sinonimul perfect al timpului. Această calitate atestă îngemănarea cu divinitatea şi capacitatea funciară a omului de a crea, prin sine, frumuseţii (adevărului) un dublu, o imagine-răspuns. Aşadar, fiind şi noi apă, slujim frumuseţii (adevărului) în maniera oglindirii, ieşind, astfel, dincolo de limitele istoriei ca oglindă revelatoare a lumii.

În acest context, ritmul ridicării şi căderii ***valului*** este o realitate formativă atît pentru forma internă a lumii, cît şi pentru această oglindire care este simţirea, gîndirea şi creaţia umană: ”*Dezechilibru şi un nou echilibru (...). Dezechilibrul e* ***durerea****, e* ***jalea****, pe de o parte, e* ***bucuria****, e* ***fericirea****, pe de alta. Odată echilibrul stabilit rămîne zero dinamic, sentimentul unităţii (...)*”[119]; ”*Întrebările de tine/Pe-a istoriei lungi unde, se ridică cu uimire/Şi prin* ***valuri de gîndire*** *mitici stînce se sulev*”[120]; ”*Şi-atunci sufletul visează toat-istoria străveche,/Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche-/Din a* ***valurilor sfadă prorociri se aridic***”[121].

Accelerator al conştiinţei, al gîndirii, dar şi al viziunii şi expresiei, arta, în speţă cîntul, are o relaţie specială cu timpul pe care-l scoate din succesivitatea lui Chronos, readucîndu-l la esenţa lui de ne-timp prin fixitatea de diamant a formei create de imaginaţia omului. Acest miracol se înfăptuieşte, cum spune Eminescu în **Fragmentarium**, prin ”*negaţiune*”: ”*Talentul lucrează în sens contrar, deci neagă în progresiune şi speţă de reflectare, ca şi marea dăruieşte (...).*

Negațiunea sau infinitul. Pozițiunea sau finitul. (s.a.)[122]. Ce neagă lucrarea spiritului este acel timp rău care ”*este în noi și care ne roade*”[123].

Harul proiecției și al oglindirii care-l face pe om congener cu apa, cu valul și cu Divinitatea, nu-l eliberează pe acesta de condiția omenească ci, tocmai prin această condiție, îl invită și, uneori, îl somează să-și folosească existența într-un sens moral și creator, reeditînd marele moment al inspirației divine: ”*Noi suntem tot tineri și trezi,/**Zidim** într-o clipă din spume/**O lume***”[124]; ”*O boabă e de spumă, un creț de val, **un nume**/Ce timid **se cutează** în veacul cel de `fier*”[125]. În acest caz, cum observa C. Noica, individul poate deveni o matrice individuală în care se poate înscrie ființa, calea de realizare a acestei ipostaze fiind: *visul*, *reveria*, *creația*. În toate situațiile acestea semantice este vorba de inițierea la o nouă stare, de transformarea radicală a experienței temporale prin transgresarea timpului și chiar prin anularea acestuia într-un exercițiu de anamneză care, la Eminescu, primește diferite expresii.

VAL – MEMORIE

Memoria care asigură continuitatea conștiinței se ridică împotriva fețelor timpului, conferindu-i ființei umane, în pofida precarității existenței ei în vremelnicie, posibilitatea de a reveni la sine, de a trece dincolo de imperativele destinului hotărît de ”*stea*”. Atracția vremii din afară, a nerăbdării și a agitației vane se înfruntă acum cu valul dinăuntru al ființei, expresie a vocației spiritului de a-și aminti de origini și de sine. Amintirea devine, în acest caz, o adevărată ***căutare***, ***călătorie*** care descătușează ființa din lanțurile instinctului, o eliberează de devenire și de moarte pentru un nou început sau o nouă ”*răsărire*”. Călătoria se face prin parcurgerea timpului în sens invers sau anticipativ: întoarcere spre *început*, ascensiune spre ”***bolta lumii***” sau coborîre spre *abis*, toate transpuse în mișcarea *pe valuri*, *peste*

valuri sau *prin valuri*: ”*Şi-atunci sufletul visează toat-istoria străveche,/Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche,/Din* ***a valurilor*** *sfadă prorociri se aridic*”[126]; ”*Ştie oare ea că poate ca să-ţi dea o lume-ntreagă,/C-****aruncîndu-se în valuri*** *şi cercînd să te-nţeleagă/Ar umple-a ta adîncime cu luceferi luminoşi?*”[127]; ”*Din norii cei mai deşi el luase o bucată,/Îşi face din ea luntre, ce* ***lunecă pe val****,/(...) Al valurilor cîntec pe el îl salutează-/Pe fruntea-i împletită e-o ramură de fag*”[128].

Că e al individului, al naţiei, al speciei sau al lumii, trecutul face parte integrantă din cosmos şi a coborî în el sau a-l aduce în prezent înseamnă a descoperi ceea ce se ascunde în adîncurile fiinţei, a descifra invizibilul, a străbate şi a încerca să înţelegi geografia supranaturalului, a unei lumi ce a părăsit lumina solară, devenind lumea de dincolo (trecut sau viitor). De aceea, anamneza dobîndeşte la Eminescu sensuri variate, toate subsumate suprasensului creaţiei ca urcare-coborîre dinspre nefiinţă spre fiinţă, şi invers, în expresia ei supremă care este ***Chipul***.

Mai întîi, în exerciţiul memoriei, putem recunoaşte efortul individului de a se cunoaşte prin propria Psyche şi, astfel, de a se situa în cadrul unei ordini generale. În acest caz, memoria este pusă în balanţă cu uitarea, legată intim de timpul uman al cărui flux nu conteneşte: ”*Pe marea tristă te-am cătat/Cu depărtate maluri/Şi numai tu* ***te-ai arătat****/Pe mare, cu luna, din valuri*”[129]; ”***Din valurile vremii****, iubita mea,* ***răsai****,/Cu braţele de marmur, cu părul lung, bălai*”[130]. Cel mai adesea, Eminescu raportează memoria nu la categoria eului, ci la un impersonal care îi relevă acesteia şi mai clar funcţia întemeietoare de fiinţă. ”*Străbunii*” şi ”*părinţii din părinţi*”, mai ales cînd participă la construcţii repetitive, intră în sinonimie cu ”*rînduri, rînduri*” ale valurilor şi cu ”*picuri, picuri*” ale aducerilor aminte sau ale lacrimilor: ”*Căci te iubeam cu ochi păgîni/Şi plini de suferinţi/Ce mi-i lăsară din străbuni/****Părinţii din părinţi***”[131]; ”***Aducerile-aminte*** *pe suflet* ***cad în picuri***”[132]. Prin relaţia specială pe

care o are cu timpul, lacrima se înscrie şi ea în zona semantică a *'memoriei-val'*, căci ea este un obol plătit de prezent şi viitor trecutului, un rezultat al scăderii infinitului din finit, a frumuseţii eterne din trecătorul om .

Dezvăluită ca modalitate de luptă împotriva timpului istoric nimicitor, memoria devine mai puţin o funcţie a timpului şi mai mult un izvor al cunoaşterii autentice. În acest caz, valul ni se propune ca semn al capacităţii omului de a fi şi inteligenţă pură: *"Întrebările de tine,/Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine/Şi prin* ***valuri de gîndire*** *mitici stînce se sulev"*[133]; *"Astă* ***nemărginire de gînd*** *ce-i pusă-n tine/O lume e în lume ce în vecie ţine"*[133]. Actualizînd acest atribut al său, memoria încearcă să integreze timpul uman în periodicitatea cosmică şi în eternitatea divină: *"Colo Dunărea bătrînă, liberă-ndrăzneaţă, mare/C-un murmur rostogoleşte a ei* ***valuri gînditoare****/Ce mişcîndu-se adormite merg în marea de amar./Astfel miile de secoli cu vieţi, gîndiri o mie,/Adormite şi bătrîne* ***se-adîncesc în vecinicie****/Şi în urmă din izvoare timpi răcori şi clari răsar"*[134]. Un gest care echivalează cu un exerciţiu al morţii, cu o disciplină de nemurire.

VALUL – LEBĂDĂ

O expresie a acestei semnificaţii este ***valul-lebădă***, imagine nu atît de frecventă în creaţia lui Eminescu, dar de o nobleţe şi o percutanţă semantică revelatoare. Păsări ale lui Apolo, lebedele au darul prevestirii şi ştiu dinainte fericirile care-l aşteaptă pe muritor în lumea lui Hades. De aceea, în ziua morţii, ele cîntă cu o bucurie extatică ce pare mai puternică decît orice bucurie pe care o poate dărui Viaţa. Această intensitate transformă bucuria în plînset, un plînset căruia îi răspunde, fratern, geamătul din adînc al lui Demiurgos, precum şi suferinţa sfîşietoare a lui Orfeu. Cîntec oracular, ca şi cîntecul poetului-Orfeu, cîntecul lebedei este plin de

bucuria reîntoarcerii în lumea celor nemuritoare, o reîntoarcere asociată cu tema călătoriei pe valuri a lebedei sau a bărcii trase de lebede-valuri: ”*Cum lebăda știe că glasul ce iese din luciul adînc/Sînt inimi de* ***lebede stinse*** *ce-n* ***valuri eterne*** *se plîng*”[135]; ”*Bătrînu-n manta-i albă înfășurat visează/Iar* ***lebede-argintoase*** *luntrea bogată trag,/****Al valurilor cîntec*** *pe el îl salutează/(...) Cîntat de înmiirea valurilor senină/Și* ***îngînat de lebezi*** *în dulce visul său*”[136].

Evadarea din ciclul naşterilor şi morţilor prin memorie este un efort de purificare, de disciplină ascetică, un adevărat exerciţiu spiritual prin care, străbătînd valurile timpului, sufletul se reculege în el însuşi. Anamneza realizează, aşadar, iniţierea la o nouă stare – starea extatică în care experienţa temporală ce poate înregistra infinite cicluri se contrage într-un punct care este sediul acroniei. ”***Anii*** *tăi se par ca* ***clipe,/Clipe*** *dulci se par ca veacuri*”[137]. Aceasta este starea de reverie şi de inspiraţie cînd darul profetic trezit transferă semnificaţia valului-umbrei-individului din plan existenţial, vremelnic în spaţiul generalului care se realizează odată cu ceea ce se face prin el în vreme.

VAL – ÎNTRUPARE POETICĂ

Aşa apar faptele de o clipă (raportate la eternitate), dar îmbibate de plinătatea fiinţei, cum sînt faptele celor porniţi în căutarea vieţii fără de moarte, aşa este fapta iubirii împlinite, trăirea în adevăr şi dreptate, dar, mai ales, fapta poetului de cîntec şi pace: ”*Căci lamura vieţii aţi strîns-o cu-ngrijire/Şi dîndu-i acea* ***haină de neîmbătrînire****,/Oricît se schimbe lumea,* ***de cade*** *ori de* ***creşte****,/În dreaptă-va oglindă* ***de-a pururi se găseşte***”[138]; ”*Altul caută în lume şi în vreme adevăr,/De pe galbenele file el* ***adună mii de coji****,/A lor nume trecătoare le înseamnă pe răboj*”[139].

Dacă trăirea în adevăr şi dreptate solicită gîndirea şi simţul moral deopotrivă, iubirea şi creaţia se realizează prin acea zonă a conştiinţei în care "*glasul gîndurilor tace*" pentru a fi resuscitat "*cîntul unei vechi evlavii*" şi pentru a înstăpîni "***stranie acea simţire****/Ce cuprinde ca o spaimă sufletu-n nedumerire/Cînd, ca o pană în aer, ne simţim* ***suspinşi în timp***"[140]. Această stare stranie iniţiază un joc al eului despărţit de sine pentru a participa la rugăciunea-plînset a firii, generatoare de valuri din care se întrupează sufletul: "*Un cînt frumos şi dulce adormitor sunînd (...). Din ce în ce cîntarea* ***în valuri*** *ea tot creşte,/Se pare că furtuna ridică al ei glas*"[141]; "*Din agheazima din* ***lacul****, ce te-nchină nemuririi,/E o picătură-n vinul poeziei şi-a gîndirii,/Dar o picătură numai* (s.a.) (...)"[142]. "*Agheazima*" (rugăciunea apei; "*cîntul mării blînd şi mat*"[143]) nu este decît limba lumii în exerciţiul vorbirii care "*este în stare să ajungă la Adevăr*"[144], să inducă starea de inspiraţie poetică şi să ofere modelul scrierii poetice în "*cuiburi de lumină*", în "*mersul cîrdului de cerbi*": "*Cînd provocaţi de arfă-mi* ***răspund valuri*** *o mie/În nopţi cînd pricep* ***scrisul*** *al* ***stelelor*** *de foc*"[144]; "*Şi prin vuietul* ***de valuri****,/Prin* ***mişcarea naltei ierbi****,/Eu* ***te fac s-auzi în taină/Mersul*** *cîrdului de cerbi*"[146].

Invitaţia pe care o face omului vorbirea lumii în "*vuietul*" ("*murmurul*", "*cîntecul*", "*plînsetul*" de valuri), în mişcarea (vălurirea, ondularea, unduirea, foşnetul) ierbii, în "*mersul*" cerbilor este cufundarea în "*marea Somniei*", în "*ocean de vise*". Această cufundare, identificată cu somnul, cu visul sau cu reveria, capătă semnificaţia uitării de sine, a ieşirii din trezie pentru rememorarea, în percepere şi citire, a limbajului esenţial şi, în ultimă instanţă, pentru reinstaurarea mitopoieziei: "*Ce caut eu nu vă ştiu spune,/Că singură* ***nu ştiu ce vreu****,/Atît e de tainic ascunsă/Dorinţa în sufletul meu!/Mi-e ciudă pe* ***frunza*** *cuminte,/Pe* ***vorbăreţe valuri de rîu****,/Ele-mi spun ce doreşte al meu suflet,/Ce singură eu nu ştiu*"[147]; "***În marea Somniei*** *ce-n unda-i combină/Tristeţe cu rîs,/****Cufundă****, poete,*

gîndirea-ţi senină,/Seninul *tău* ***vis***"[148]. Ascultînd, privind, tresărind, murmurînd, lăsîndu-se traversat de "***dorinţi nemărginite,/Ca marea de adînce*** *cu valurile-uimite*"[149], "*risipindu-şi gîndirile prin somn*"[150], "*Adormind de armonia codrului bătut de gînduri*", individul dobîndeşte puteri supra-naturale pentru condiţia lui umană, puteri care guvernează harul magic şi profetic, precum şi inspiraţia poetică. În toate aceste ipostaze este pusă în act identitatea dintre om şi lume într-o gestică emblematică, hieratică, însoţită de un limbaj verbal tot atît de emblematic pe cît este de evocator şi de invocator.

VAL – LIMBAJ

Modalitatea de manifestare a acestui limbaj este tot ***valul***, căci, aşa cum citim în notele eminesciene, cuvîntul funcţionează după principiul acestei hieroglife, manifestîndu-se ca "*ocolire a necesităţii cauzale*"[151] şi ca structură echilibru-dezechilibru prin perpetua pendulare între mişcarea lui centripetă spre accent ca "*centru de gravitaţie*"[152], şi mişcarea centrifugă de participare la vorbire. În plan semantic, se petrece cu cuvîntul acelaşi fenomen de radiaţie dintr-un centru semantic "*originar*" spre zone semantice apropiate sau îndepărtate. Astfel se nasc toate "*deviaţiile*" stilistice şi poetice ce antrenează limbajul într-o mişcare vibratorie pe care Eminescu o numeşte"*cînt*": "*cîntare*", "*murmur*", "*murmurare*".

E o vibraţie muzicală care produce o dematerializare a cuvîntului şi a vorbirii (discursului) pentru împlinirea inspiraţiei poetice şi a actului creator de a fi, platonician, "vînătoare de fiinţă": "*Astfel tot ce facem e sau pentru a distruge un dezechilibru sau pentru a-l crea. (...) Orice undă e un arc*"[153]. Devenit vibraţie pură, sunetul (cuvîntul, discursul) poate accede, prin ritm şi măsură, la formă, corp al făpturii sau al cosmosului care reintră în timp prin cosmogonie sau prin escatologie: "*Eu ce-am văzut odată lumea de nori născînd/Şi-am*

învălit știrea ***în valul meu de-argint***"[154]; "*Din ce în ce cîntarea* ***în valuri*** *ea tot crește,/Se pare că furtuna ridică al ei glas (...)/Plînsori sfîșietoare împinse de blestem/Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem/Și cresc tumultuoase* ***în valuri, rînduri, rînduri***"[155].

Pe valurile limbii, poetul se apropie de Chipul Ființei care, în ultimă instanță, se dovedește a fi chipul propriului eu"*acoperit*" sau chipul morții: "*Mergi, tu luntre-a vieții mele, pe-****a visării*** *lucii* ***valuri*** *(...)/Unde-i* ***moartea cu-aripi negre*** *și cu chipul ei frumos*"[156].

E un alt mod de a vorbi despre identitatea dintre substanța lumii și substanța eului, identitate în virtutea căreia poetul poate pune în lume o lume proprie, replică/reflex la adevărurile lumii și mod de refacere a echilibrului pierdut în lumea exterioară, pe de o parte ("*apus de zeitate*" - [157] și între sine și această lume, pe de altă parte (apostazie, demonism). Astfel, nu doar poetul răspunde prin cîntecul său la cîntecul lumii, ci și lumea se face ecoul cîntecului poetului, renăscînd, în valuri, la chemarea harfei lui Orfeu. Mai exact, este vorba de dialogul omului creator cu ființa lumii și de recunoașterea unui limbaj comun pentru tot ce există în lume, inclusiv creația umană: "***Arfa*** *care* ***din pietre durerile le cheamă***,*/Din stîncile stîrpite, din valu-nfuriat. (...) Și* ***cînt*** *...* *din* ***valuri iese cîte o rază frîntă****/Și pietrele din țărmuri îmi par* ***a suspina*** */Din aer și din mare* ***cîntului meu răspunde,/Cîntec născut din ceruri*** ***și-al mării crunt abis***"[158].

Purtat de melancolie, "*cîntic al gîndirilor*"[159], creatorul eminescian călătorește (înaintează, coboară, urcă) spre Chip, care i se arată în punctul de perfect echilibru sau ne-diferență a timpului și a spațiului. Această situație este relevată prin oprirea pe culmea valului de suprafață (pe stîncă, pe insulă, într-un castel) sau a valului din adînc (în peșteră, în halele mării, într-un palat din abisurile mării). Oprirea în echilibru echivalează cu întruparea sufletului-cîntec într-o imagine a Edenului. Cele cîteva variante pe care poetul le creează pentru acest moment privilegiat se întemeiază, într-un fel sau altul,

pe elementul acvatic, mediu şi instrument al creaţiei prin excelenţă, căci Memoria, mamă a muzelor, este soră cu Chronos şi cu Okeanos. Aceasta pune în locul timpului alcătuit dintr-o succesiune infinită, timpul recucerit în totalitatea lui, ciclu integral şi desăvîrşit, loc fără de cusur rezervat zeilor: ”*Lumi urmează cu grăbire a lor sferice ocoluri/Pe cînd zeii-n neclintire/Nu au timp şi nu au goluri*”[160], dar şi creatorilor oameni: ”*Dar cine-i **ea**? Ce vine, ce caută-n castel/Cînd marea îşi răstoarnă sufletul ei rebel/Şi printre stînci de piatră se scutură de spume/Şi **mişcă**-nfuriată a **valurilor lume**.../* [161];”*Numai **poetul**, ca păsări ce zboară/Deasupra valurilor/Trece peste nemărginirea timpului - /În **ramurile gîndului**, **în sfintele lunci**,/Unde păsări ca el/Se-ntrec în cîntări*”[162].

În Grădină curge şi rîul Ameles, cum ne asigură Platon în **Republica**. Apă pe care nici un recipient n-o poate reţine, acest rîu este, de fapt, izvorul vieţii care curge în sus şi în jos, alcătuind trunchiul arborelui vieţii, punte între ţărmul celor văzute şi ţărmul celor nevăzute şi neîntrupate. Urcarea-coborîrea pare a se petrece pe firul unei spirale care menţine mişcarea pe axul unic al esenţei – fiinţei, permiţînd atît depărtarea de la axul respectiv cît şi intrarea în cicluri diferite de timp. Nu e greu de văzut că, dacă întoarcem pe verticală hieroglifa, aşa cum ne-o prezintă Eminescu în caietele sale, Valul se dovedeşte a fi secvenţă esenţială şi necesară a mişcării care este viaţa, pentru că forma lui spiralată este prima formă indusă de impulsul iniţial al creaţiei.

NOTE

1. G. Bachelard, **Aerul şi visele**, „Univers", Bucureşti, 1997, p. 38.
2. M. Eminescu, **Opere**, Editura Academiei Bucureşti, 1988, XV, p. 1066. În continuare cităm după această ediţie.
3. M. Eminescu, **Fragmentarium**, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 478.
4. Id., p. 385.
5. Id., p. 378.
6. Id., p. 478.

7. Id., p. 478.
8. Id., p. 385.
9. Id., p. 78.
10. M. Eminescu, **Opere**, XV, p. 340.
11. Id., p. 544.
12. Id., p. 373.
13. M. Eminescu, **Fragmentarium**, p. 283.
14. M. Eminescu, **Opere**, I, p. 88.
15. Id., I, p. 62.
16. Id., p. 154.
17. **Opere**, II, p. 123.
18. **Opere**, II, p. 329.
19. **Opere**, I, p. 170.
20. **Opere**, IV, p. 465.
21. **Opere**, II, p. 170.
22. **Opere**, IV, p. 141.
23. Id., p. 465.
24. **Opere**, I, p. 228.
25. Id., p. 319.
26. **Opere**, II, p. 147.
27. **Opere**, II, p. 326.
28. **Opere**, IV, p. 198.
29. **Opere**, XV, p. 544.
30. **Opere**, I, p. 202.
31. Id., p. 481.
32. Id., p. 481.
33. **Opere**, II, p. 247.
34. Id., p. 125.
35. **Opere**, IV, . 120.
36. **Opere**, p. 104.
37. Id., p. 104.
38. **Opere**, I, p. 170.
39. M. Eminescu, **Fragmentarium**, p. 96.
40. **Opere**, I, p. 105.
41. Id., p. 172.
42. Id., p. 45.
43. Id., p. 120.
44. Id., p. 45.
45. Id., p. 83.

46. **Opere**, II, p. 3.
47. **Fragmentarium**, p. 368.
48. **Opere**, II, p. 120.
49. **Fragmentarium**, p. 278.
50. **Opere**, I, p. 228.
51. **Opere**, II, p. 170.
52. Id., p. 171.
53. Id., p. 140.
54. **Opere**, I, p. 175.
55. **Fragmentarium**, p. 91.
56. Platon, **Phaidon**, în **Opere**, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1983, IV, p. 132.
57. F.W. Schelling, **Bruno sau despre principiul natural**, Bucureşti, 1995, p. 86.
58. M. Eminescu, **Opere**, I, p. 110.
59. **Opere**, II, p. 125.
60. Platon, **Timaios** 46C-48C, în **Opere**, IV, p. 147.
61. M. Eminescu, **Opere**, IV, p. 118.
62. **Opere**, II, p. 462.
63. **Opere**, IV, p. 396.
64. **Opere**, II, p. 177.
65. **Opere**, I, p. 15.
66. **Opere**, I, p. 133.
67. **Opere**, II; p. 163.
68. Id., p. 170.
69. Id., p. 172.
70. **Opere**, I, p. 94.
71. **Opere**, II, p. 387.
72. Id., p. 465.
73. **Opere**, II, p. 423.
74. Id., p. 462.
75. **Opere**, I, p. 204.
76. **Opere**, II, p. 397.
77. **Fragmentarium**, p. 282.
78. **Opere**, I, p. 175.
79. Id.
80. **Opere**, I, p. 194.
81. Id., p. 204.
82. **Opere**, II, p. 84.

83. **Id.**, p. 133.
84. **Id.**, p. 205.
85. **Id.**, p. 360.
86. **Id.**, p. 387.
87. **Id.**, p. 317.
88. **Id.**, p. 459.
89. **Id.**, p. 133.
90. **Id.**, p. 157.
91. **Id.**, p. 172.
92. **Id.**, p. 173.
93. **Id.**, p. 465.
94. **Id.**, p. 148.
95. **Id.**, p. 145.
96. **Opere**,I, p. 62.
97. **Opere**, II, p. 123.
98. **Id.**, p. 310.
99. **Id.**, p. 133.
100.**Id.**, p. 396.
101.**Id.**, p.ş 502.
102.**Id.**, p. 133.
103.**Id.**, p. 173.
104.**Id.**, p. 294.
105.**Opere**, I, p. 508.
106.**Opere**, II, p. 513.
107.**Id.**, p. 396.
108.**Opere**, I, p. 194, 196.
109.**Id.**, p. 205.
110.**Id.**, p. 228.
111.**Opere**, II, p. 387.
112.**Id.**, p. 247.
113.**Id.**, p. 538.
114.**Opere**, I, p. 136.
115.**Opere**, II, p. 502.
116.**Opere**, I, p. 105.
117.**Opere**, II, p. 119.
118.**Fragmentarium**, p. 352.
119.**Id.**, p. 374.
120.**Opere**, II, p. 147.
121.**Id.**, p. 114.

122. **Fragmentarium**, p. 352.
123. **Opere**, IV, p. 16.
124. **Opere**, II, p. 476.
125. Id., p. 262.
126. Id., p. 114.
127. **Opere**, I, p. 162.
128. **Opere**, II, p. 169-170.
129. Id., p. 543.
130. **Opere**, I, p. 213.
131. **Opere**, I, p. 107.
132. **Opere**, II, p. 147.
133. Id., p. 161.
134. Id., p. 133.
135. **Opere**, I, p. 481.
136. **Opere**, II, p. 170.
137. Id., p. 110.
138. **Opere**, IV, p. 388.
139. **Opere**, I, p. 136.
140. **Scrisoarea I**, Variante. **Opere**, IV, p. 178.
141. **Opere**, I, p. 94.
142. **Opere**, II, p. 145.
143. Id., p. 136.
144. Hermes Trismegistrul, **Filozofia hermetică**, Bucureşti, 1991, p. 94.
145. Id., p. 172.
146. **Opere**, I, p. 110.
147. **Opere**, II, p. 99.
148. Id., p. 476.
149. Id., p. 157.
150. Id., p. 162.
151. **Opere**, XV, p. 57.
152. **Fragmentarium**, p. 373.
153. Id., p. 282.
154. **Opere**, II, p. 455.
155. **Opere**, II, p. 94.
156. **Opere**, II, p. 110.
157. Id., p. 148.
158. Id., p. 172.
159. **Fragmentarium**, p. 548.

160. Variantă la **Glossa, Opere**, III, p. 104.
161. **Opere**, II, p. 305.
162. **Opere**, IV, p. 459 (Studiu redactat pentru **Dicționarul limbajului poetic eminescian** pe care-l pregătește un colectiv de profesori de la Universitatea „Al. I. Cuza", Iași)

I. LOTMAN - DE LA SEMIOTICĂ LA ANTROPOLOGIE CULTURALĂ

Ultima carte lotmaniană, ***Cultură şi explozie***, atestă pasul decisiv pe care poeticianul rus îl face de la semiotică la antropologie culturală. Această carte a fost dictată colaboratorilor şi discipolilor săi de către autor care, în ultimii ani de viaţă, şi-a pierdut vederea aproape complet. Împrejurarea conferă stilului lucrării graţia şi simplitatea la care ajung doar autorii clasicizaţi, autori care, de prea puţine ori, vin din domeniul semioticii. Sub acest aspect, Iuri Mihailovici Lotman (1922-1993) face un fericit pandant cu Umberto Eco, amîndoi figuri proeminente ale ştiinţei semiotice mondiale care au contribuit decisiv la elaborarea principiilor, noţiunilor şi metodologiei acestei ştiinţe şi care, cu rigoarea şi erudiţia unor savanţi, au ştiut să plaseze domeniul unei ştiinţe ce părea aridă şi destinată a fi mai curînd instrument pentru alte ştiinţe, în continuitatea unei prestigioase tradiţii de cercetare umanistă.

Publicată la Sankt Petersburg în 1992, cartea ***Cultură şi explozie*** rezumă peste patruzeci de ani de cercetare a marelui savant rus în domeniile criticii şi istoriei literare, poeticii structurale şi teoriei textului, culturologiei, istoriei şi inteligenţei artificiale, teoriei numelui şi mitului sau al funcţionării emisferelor creierului uman, ca să amintim doar cîteva repere importante ale unei biografii spirituale de o copleşitoare varietate şi complexitate. Din această biografie nu poate lipsi faptul că Iuri Lotman este întemeietorul şcolii semiotice de la Tartu care, alături de şcoala de la Moscova, ilustrată de nume ca V.N.Toporov, V.V. Ivanov sau I.I. Revzin, a iniţiat, din 1960, un dialog autentic cu şcolile semiotice şi de teorie a limbajului din Italia, Franţa sau Polonia, prin participări la congrese, simpozioane şi

publicații internaționale cît și prin organizarea în Rusia a "școlilor" de vară și de iarnă pentru studiul sistemelor modelatoare secunde ori prin publicarea cunoscutelor, pe plan mondial, volume - *Studii asupra sistemelor semiotice*. În acest dialog, școala semiotică rusă și-a impus personalitatea a cărei expresie convingătoare este atît figura ca atare a semioticianului Iuri Lotman, care a făcut din cercetarea semiotică a culturii subiect de interes public și prilej de meditare la destinul național (prin lecțiile pe care le-a ținut la televiziunea rusă începînd cu anul 1989), cît și ideile pe care le-a avansat întinsa lui bibliografie. Aceasta din urmă s-a îmbogățit substanțial după moartea semioticianului, prin titluri ca: ***Dialog despre cultura rusă: viața și tradițiile nobilimii ruse (sec. al XVIII-lea - inc. sec. al XIX-lea)***, 1996, ***Despre poeți și poezie***, 1996, ***Despre artă***, 1998, ***Semiosfera***, 2000 etc.

Configurarea unei adevărate "critici a semioticii pure" și a "structuralismului pur" în cartea ***Cultură și explozie*** se întemeiază pe realitatea, axiomatică pentru I. Lotman, că semnul, de orice fel ar fi el, are o dimensiune socială și istorică funciară. Această critică, ce a început încă din 1962-1964, este jalonată de descoperirea și teoretizarea unor concepte și subdomenii ale poeticii si semioticii care i-au definit și particularizat intențiile și sfera.

Mai întîi, preluînd noțiunea de "procedeu" de la formaliștii ruși, în special în varianta I. Tînianov și V. Șklovski, semioticianul de la Tartu va accentua și va extinde semnificația acestui termen, de funcție sau de relație, elaborînd o teorie a structurii văzută ca spațiu de întîlnire a cel puțin două sisteme de semne diferite și, prin aceasta, ca posibilitate de a realiza transformarea unui sistem în altul. În esența lor, semnul și structura, apoi și textul, se identifică într-o unică realitate ce s-ar defini ca mănunchi de elemente reciproc echivalente, dar aparținînd unor sisteme diferite. Subliniind că, de fapt, în realitatea respectivă au loc două feluri de echivalențe - ca recodificare semantică și ca recodificare pragmatică - Lotman scoate

în evidență, printre altele, funcția semnificantă nu numai a obiectului estetic, dar și a obiectului real ca participanți la un act semiotic deschis. Constatarea care-l apropie de Umberto Eco i se pare utilă autorului ***Lecțiilor de poetică structurală*** din 1964, ca și al ***Structurii textului artistic*** din 1965, pentru elaborarea atît a unei stilistici concepute din punctul de vedere al ideilor semiotice, cît și al unei teorii structurale a tropilor, domenii în care poeticianul rus a emis cîteva principii de bază, fără a le dezvolta în lucrări speciale. Ceea ce l-a interesat îndeosebi pe Lotman a fost ca pe baza ideilor amintite să dezvolte o teorie proprie asupra culturii și asupra semnificației culturale în general. Acestei intenții i-a consacrat el perioada de după 1970.

După ce publică articole de tipologie a culturii în ***Structura textului artistic***, savantul rus va fi preocupat de descifrarea a ceea ce el numește mecanismul semiotic al culturii. De acesată problemă se ocupă studiul ***Despre mecanismul semiotic al culturii***, publicat, în 1971, împreună cu B. Uspenski. Cu prilejul respectiv, autorii remarcau caracterul de sistem sau de structură deschisa de semne a culturii, structură care, pe lîngă un component de bază - limba naturală, - mai conține și o mulțime de alte semne semiotice, între care și formele artei. Deschiderea culturii se definește, în acest caz, ca una din formele dinamismului ei, o esență ce se manifestă intrinsec și extrinsec. Acest dinamism face din cultură un "mecanism" care, pe de o parte, creează varietatea infinită a textelor culturale, iar pe de altă parte, transmite în timp și spațiu o informație intelectuală și emoțională ce ține de permanență.

Actul de selecție fiind hotărîtor în acest mecanism, Lotman se va întreba ce anume provoacă această selecție și cum se produce aceasta. Pentru a răspunde la întrebarea respectivă, semioticianul a stabilit diferențele dintre memoria ne-genetică, cum a numit el cultura, și memoria genetică, relevînd pentru primul fel de memorie relația ei funciară cu istoria. În continuarea logică a acestor

preocupări, în 1988, a fost elaborat conceptul de "semiosferă" ca spaţiu semiotic eterogen în care centrul şi periferia îşi pot schimba locurile prin recodificare. Intre componentele semiosferei Lotman include spaţiul geografic, prilej pentru el de a demonstra, de exemplu, perfecta compatibilitate dintre mutaţiile geografice şi cele morale în poetica medievală. Tot ca o componentă a semiosferei, dar o componentă esenţială, se ia in discutie fenomenul de "ruptură" sau "explozie", care, alături de memorie, este văzut ca una dintre legităţile specifice si culturii ca "fenomen". În accepţia lui Lotman, acest lucru se întîmplă pentru că orice sistem semiotic posedă memoria stărilor sale precedente, dar şi capacitatea de a presimţi viitorul, deci de a crea noi semnificaţii. Limitele semiosferei fiind imprecise prin definiţie, aceasta va deveni terenul predilect de desfăşurare a proceselor de ruptură, de realizare a sincroniei continuităţii/discontinuităţii.

Pentru a clarifica aceste atribute ale semiosferei, în studiul ***Clio la răspîntie***, din 1987-1988, Lotman reinterpretează, din perspectivă istorică şi culturală, teoria lui Ilia Prigojin despre ordine şi ruptură sau haos din lucrarea acestuia ***Ordine în haos,*** aparută în 1986.

Bazat pe un material biologic, dar vizînd probleme de principiu ale tuturor ştiinţelor care studiază evoluţia, I. Prigojin consideră că, în proximitatea punctelor de bifurcaţie, atunci cînd dezvoltarea ulterioară poate, cu aceeaşi probabilitate, să opteze pentru o cale sau alta, se pune în funcţiune un "aparat de fluctuaţii". Acest aparat alege unele variante şi respinge alte posibilităţi, salvînd astfel evoluţia de la automatismul liniarităţii şi plasînd-o pe orbita imprevizibilului. Cum momentul fluctuaţiei se realizează de către om în sfera istoriei, în funcţie de modul cum înţelege el lumea, de apartenenţa lui la o tradiţie culturală sau în funcţie de includerea lui într-un complex semiotic social, Lotman consideră că, pentru a înţelege istoria ca fenomen, dar şi pentru a o concepe ca ştiinţă, important nu este a găsi pentru evolutie o formulă inspirată de un gînditor al trecutului, fie el

un gînditor de talia lui P.Tailard de Chardin, ci de a înțelege procesul evolutiv însuşi ca taină şi cheie a istoriei. Din acesată perspectivă, căile parcurse ar trebui să devină pentru istoric o realitate de studiat, ca şi căile deja străbătute. Dar mai ales, aceasta înseamnă a introduce în teoria evoluției şi, implicit, a istoriei şi artei noțiunea de "moment de selecție" sau "moment de ruptură", ca timp, de fapt, ne-timp, în care previzibilul, automat şi acreditat de tradiție, încetează să mai funcționeze, adică nu mai produce semnificație. Acest lucru modifică înțelegerea însăşi a sensului istoriei, a obiectului ei şi a ceea ce înseamnă conştiință.

În ceea ce priveşte conținutul real al istoriei, Lotman consideră că acesta e alcătuit nu din totalitatea momentelor repetitive şi previzibile, ci din procesele aleatorii, imprevizibile. Recunoaşterea acestui lucru elimină de la sine ideea că sensul istoriei ar fi mişcarea de la inconştient spre conştient, considerat rezultat al cunoaşterii de sine. Ea pune în locul modelului hegelian sau chardinian în care istoria înaintează spre un final inevitabil, un model multistratificat şi bazat pe legea reversibilității în care imprevizibilul rupturii sau exploziei atemporale, generatoare de dinamism, se transformă în previzibil şi invers. Cu alte cuvinte, alături de legitatea istoriei care s-ar constitui într-un sistem, în procesul istoric acționează decisiv şi aleatoriul care intervine din alt sistem. A recunoaşte acțiunea constantă asupra rezultatului procesului istoric a factorilor imprevizibili înseamnă a solicita atenția tocmai asupra acelui întîmplător care, de regulă, este exclus din rîndul "factorilor istoriei", în ultimă instanță, înseamnă a clătina încrederea în legitatea istorică, în ideea că lucrurile trebuie cu necesitate să se întîmple aşa şi nu altfel. Nu fără maliție constată semioticianul rus, în acest context, că a accepta un astfel de model dinamic şi complex al procesului istoric înseamnă a renunța la modelul ideal al dezvoltării istorice, ca rezolvare "corectă" a unei probleme axiomatice, si ,in consecinta, a

nu mai privi popoarele ca pe nişte elevi care, în istorie, rezolvă aceeaşi problemă, unele aproape de algoritmul ideal, altele cu greşeli.

Importanţa acestui mod de a înţelege obiectul şi sensul istoriei stă nu doar în creşterea interesului pentru "întîmplător" şi "individual" în practica cercetării istoricului, dar şi în relevarea rolului conştiinţei umane în acest proces ca agent al rupturii şi iniţiator al unui nou proces de semnificare. Acest rol este dictat, după Lotman, de natura însăşi a conştiinţei umane, considerată a fi "opţiunea pentru o cale", opţiune ce vizează nu un punct final, ci începutul unei noi etape ca expresie a unei conştiinţe complet noi. Prilej pentru analist de a releva că, prin opţiunea ei, conştiinţa umană devine răspunzătoare moral pentru modul cum se desfăşoară evoluţia, atît în planul istoriei umane, cît şi în acela al evoluţiei cosmice.

În năzuinţa sa de a înţelege natura mecanismelor non-entropice ale istoriei, semioticianul rus ne pune în faţa constatării că făcătoarea istoriei adevărate este cultura ca expresie prin excelenţă a fluctuaţiilor care obligă sistemul complex care este evoluţia istorică să opteze pentru calea pe care se va desfăşura evoluţia viitoare. Ea operează cu simboluri arhaice care sînt concentrate ale experienţei multimilenare a omenirii şi a lumii în întregul ei, dar "se face" prin ruperea automatismului funcţionării acestor concentrate şi prin reinterpretarea lor "la răspîntie". Atît ca structură, cît şi ca semantică, sistemul semiotic care este cultura "realizează" la maximum acel regim de nedeterminare în care fiinţează orice proces, cu deosebire procesul istoric, în care cultura nu este doar o parte componentă, ci esenţă a acestuia.

Pentru a ilustra sensul de esenţă al culturii, Lotman cercetează manifestările lui "fenomenale" în relaţia "cultură-viaţă cotidiană", problemă care a făcut obiectul unor studii speciale, dar şi al unui capitol special în cartea ***Cultură şi explozie***. Interesat de modul cum se interpătrund şi se intercondiţionează cultura şi viaţa de zi cu zi, semioticianul rus va constata că obiectele care ne înconjoară intră nu

numai într-o practică în general, dar şi într-o practică socială, devenind un fel de concentrate ale relaţiilor dintre oameni. În această funcţie a lor, obiectele pot dobîndi caracter simbolic, împrejurare care atrage după sine constatarea că "viaţa cotidiană" în cheia ei simbolică este o parte a culturii .In aceasta calitate,ea face obiectul analizei semioticianului, mai ales în cartea ***Dialog despre cultura rusă***, unde obiecte ca fracul, spada, crinolina etc. sînt privite în legătură cu alte lucruri sau cu obiceiuri şi datini împreună cu care formează un context cultural în care şi prin care se desfăşoară adevărata istorie. În astfel de obiecte, ca şi în viaţa cotidiană în întregul ei, Lotman regăseşte dubla natură a culturii - comunicaţională şi simbolică - identificind atributul acesteia de a fi memorie a sensurilor anterioare şi transmiţător al acestora catre momentele viitoare prin transformarea funcţiei lor.

Această transformare nu presupune o continuitate în timp, astfel că Lotman ne atrage insistent atentia asupra faptului că fenomenul cultural este funcţie de apariţia unei pauze temporale între momentul primirii informaţiei şi reacţia provocată de această primire. Cauza? Pentru că amintita reacţie necesită dezvoltarea şi perfecţionarea memoriei, adică transformarea reacţiei nemijlocite în semn.

Participarea obiectului la sens prin transmiterea şi transformarea informaţiei este o realitate pe care se construieşte o componentă esenţială a culturii - arta., sau, mai curînd, o realitate pe care arta îşi construieşte realitatea ei secundă ca manifestare substanţială a libertăţii de care realitatea comună nu dispune. Aşadar, arta este văzută de semioticianul rus ca proces dinamic ce se realizează ca oscilaţie între momentele de ruptură şi starea organizată, reprezentată de text. În cazul acesta, textul (fie el literar, muzical, plastic) consfinţeşte proprietatea paradoxală a artei de a transforma artificialul în real şi de a pune omul în situaţia maximei lui libertăţi. Făcînd posibil ceea ce este prohibit şi ceea ce este imposibil, arta pune în lumină potenţialul fiinţei umane, văzută atît în individualitatea, cît şi în generalitatea ei.

În contextul respectiv este discutat visul ca spaţiu ideal al acelei nedeterminări şi ambiguităţi a semiozei din care se nutreşte arta. Capitolul *Visul ca fereastră semiotică*, unul din cele mai interesante din cartea ***Cultură şi explozie***, accentuează caracterul "exclusiv individual" al visului, spre deosebire de teoriile lui Jung şi Freud, care scot în evidenţă semnificaţia supra-personală şi impersonală a visului. Lotman consideră visul un "limbaj pentru un singur om", adică un limbaj la care are acces doar un singur individ. Dar, dacă este adevărat că nu poţi intra în interiorul visului cuiva atunci cînd acesta se derulează, tot atît de adevărat este că cel care visează se conectează la un dialog generalizat, dincolo de timp şi de spaţiu, dar şi de individ. Calitatea de participant la acest dialog general face din vis, atunci cînd domeniul acestuia este împins în planul secund al culturii, un participant la şi chiar un temei al apariţiei şi dezvoltării limbajului. Multe din ideile acestui capitol merită discutate pe larg, dar nu putem să nu subliniem, deocamdată, că problematica "visului", aşa cum o înţelege Lotman, favorizează în mai mare măsură decît oricare alt capitol relieful antropologiei culturale în versiunea poeticianului de la Tartu.

Rămîne doar să constatăm că, punîndu-şi întrebarea, ca şi Eco, dacă semiotica îşi poate depăşi limitele epistemiologice de ştiinţă abstractă a competenţei unui producător ideal de semne, Lotman a demonstrat că aceasta este şi studiu al fenomenelor sociale, istorice şi culturale supuse constant mutaţiilor şi restructurărilor, studiul însuşi fiind guvernat de un fel de principiu al nedeterminării care face din el componentă a reţelei mobile şi complexe de sisteme de care se ocupă.

TOLSTOI A FOST UN PERSONAJ CONTRADICTORIU...

- *Stimată doamnă Livia Cotorcea, mulți văd în Tolstoi un patriarh al culturii ruse ... În realitate, Lev Nikolaevici a fost un personaj extrem de contorsionat care şi-a trăit existența printr-o anxietate dusă uneori la limită, chiar şi în perioada senectuții, astfel că, "citindu-i" romanul vieții, am putea spune că Tolstoi este un adevărat personaj dostoievskian ... Cum îl vedeți dumneavoastră pe Tolstoi?*
- În viața de zi cu zi, Tolstoi a fost un personaj contradictoriu, dar contradictoriul acesta al lui nu venea din dorința de a epata, ci din exigența lui de a fi absolut sincer cu sine şi cu alții, ceea ce este, cred eu, imposibil. Există o limită dincolo de care a fi sincer ar fi fost ori o cruzime, ori o ieşire din preceptele creştine pe care el le-a invocat toată viața. Această latură paradoxală a personalității lui se vede mai ales în "Jurnal", mai exact, în cele cîteva părți ale lui, pentru că a făcut o pauză destul de lungă după perioada de tinerețe, cînd şi-a început însemnările, pînă la perioada de maturitate, cînd a reluat jurnalul. Esența oximoronică a personalității scriitorului apare ca sublimată în splendidele lui povestiri din perioada senectuții, "Părintele Serghi", "Hagi Murat", "Sonata Kreutzer". În toate scrierile semnalate identificăm probleme care l-au preocupat pe Tolstoi toată viața. Scriind despre "Părintele Serghi" cu cîtva timp în urmă, încercam să înțeleg dacă Tolstoi a ajuns într-adevăr să fie creştin în sensul consacrat al cuvîntului. Nu am pus la îndoială niciodată dorința lui de a fi un bun creştin, dar mă întrebam dacă a putut să devină creştin în sensul cel mai profund. Mi se părea, în articolul pe care îl scriam, că nu a reuşit. E foarte mult dintr-un păgîn în Tolstoi, şi el a vrut să altoiască pe acest trunchi păgîn ideile creştine de neîmpotrivire cu rău la rău şi de iubire a aproapelui ca pe

tine însuți. Sînt fraze cu acest sens care se repetă obsesiv în "Jurnalul" lui Tolstoi, şi cred că acest lucru ne sugerează faptul că cel care le scrie aparţine acelei categorii de oameni despre care se vorbeşte în Evanghelie sub semnul lui "Cred, Doamne, ajută necredinţei mele". Toată viaţa, autorul "Annei Karenina" a crezut că poate fi ajutat în necredinţa lui. Ce poate fi de admirat este, într-adevăr, sinceritatea lui, şi mie mi se pare singurul jurnal, nu numai din literatura rusă, dar şi din literatura universală, scris fără gîndul la cel ce priveşte peste umăr. Tolstoi nu a cochetat niciodată cu un eventual cititor; probabil, nici nu a avut intenţia să-şi publice jurnalul, pentru că, atunci cînd a observat că soţia lui îl citeşte, a încetat să-l mai scrie. Nu cred că îl deranja în sine ideea că soţia lui îi citea jurnalul, deşi poate că îl deranja, ci faptul că acest lucru îl făcea pe el să se autocenzureze, iar lui nu-i plăcea să se simtă îngrădit. Dacă Tolstoi şi-a dorit undeva să fie sincer, acel loc a fost jurnalul. Înaintea lui, Lermontov făcuse o încercare de acest tip. Scriindu-şi jurnalul, autorul "Demonului" se gîndea la J.J. Rousseau, dar nu putea să nu constate că autorul "Noii Heloise" a vizat şi el efectul pe care însemnările sale le pot produce asupra cititorului. Şi totuşi, Tolstoi găseşte în "Jurnalul" lui Rousseau un model de "sinceritate" cu sine, dar mai ales o problematică ce îl interesează şi pe el. Rousseau nu a ezitat să se prezinte ca tată denaturat, iar Tolstoi şi-a prezentat cu nemilă faţă de sine viciile care l-au stăpînit toată viaţa: jocul de cărţi, prea marea pasiune pentru femei şi vanitatea. Cu aceste vicii a luptat romancierul şi, dacă aşa cum atestă "Jurnalul", acestea l-au obsedat pînă la senectute, e probabil că nu a reuşit să le învingă. A reuşit însă să le sublimeze într-un act creator care a dat marile povestiri ale senectuţii de care aminteam înainte.

- *Ţinînd cont de personalitatea atît de contradictorie a autorului "Annei Karenina", care a fost relaţia lui cu contemporanii săi?*
- În privinţa relaţiei lui cu viaţa literară, mai ales cu Turgheniev, cu care a fost prieten un timp şi a cărui eleganţă a admirat-o, se poate

spune că Tolstoi se relevă, din nou, ca o personalitate foarte complexă şi cu totul contradictorie. Admirîndu-şi confratele, fiind un lucid, Tolstoi nu putea să nu vadă că Turgheniev era întruchiparea nobleţei şi a cavalerismului, dar privea cu suspiciune spre aceste calităţi pe care le credea un truc. Turgheniev aborda însă acest cavalerism şi această decenţă faţă de viaţă ca o armă cu care se apăra de existenţă şi cu care îşi conserva nobleţea, nu ca pe o apartenenţă la clasă, ci ca demnitate personală. E drept că au fost nişte motive personale la mijloc pentru ca Tolstoi să-l dezavueze pe Turgheniev la un moment dat. E vorba de relaţia pe care Turgheniev a avut-o cu sora lui Tolstoi, Maşa, o relaţie care nu s-a finalizat aşa cum ar fi dorit autorul "Cazacilor". Dincolo de acest aspect, Tolstoi a fost atent la măiestria literară a lui Turgheniev şi a admirat fără rezerve, e drept că era şi foarte tînăr, apariţia "Însemnărilor unui vînător", întrebîndu-se, în perioada în care el scria "Povestirile din Sevastopol", cum se mai putea scrie după publicarea acestor povestiri turghenieviene. Cu ciclul său de povestiri, Turgheniev păşea pe un teritoriu pe care avea să păşească şi Tolstoi, acela al problemei ţărăneşti. Deosebirea dintre ei este că, pe lîngă dorinţa fierbinte de a deveni un bun creştin, Tolstoi, nobilul, a năzuit toată viaţa să fie un mujic în adevăratul sens al cuvîntului în timp ce Turgheniev nu şi-a pus această problemă. Se pare că în această dorinţă a sa Tolstoi a izbutit. Cineva observa, pe bună dreptate, că "pînă la contele Tolstoi nu a mai existat în literatura rusă un mujic atît de autentic".

Cît priveşte relaţiile lui Tolstoi cu celălalt mare contemporan al lui, Dostoievski, se ştie că cei doi nu s-au întîlnit niciodată faţă în faţă. Dar se mai ştie şi că cei doi nu s-au ignorat deloc ca scriitori chiar dacă, public, n-au fost prea elocvenţi în această privinţă. În rest, cu excepţia anilor de început, cînd "Jurnalul" consemnează cu satisfacţie ecoul favorabil al operelor sale în presa timpului, Tolstoi nu a fost preocupat în mod deosebit de această relaţie a sa cu lumea literară.

- Ar fi fost, desigur, destul de interesantă o întîlnire între cei doi scriitori, cu atît mai mult cu cît Tolstoi poate fi privit ca un personaj, aşa cum am spus, dostoievskian. Probabil că nu şi viceversa. Spuneaţi mai devreme că Tolstoi nu s-a sfiit în a-şi da în vileag păcatele, spovedindu-se, chiar şi în faţa lui însuşi, mereu. Dacă am lua această spovedanie în sens dostoievskian, ne-am putea pune întrebarea: a făcut-o din vanitate sau din umilinţă?

- Da, era un mod de a-şi struni vanitatea şi de a cultiva ,în sensul bun al cuvîntului, şi în viaţa lui socială, o umilitate pe care şi-a dorit-o toată viaţa şi care, credea el, ar fi fost cea mai adecvată ideilor pe care se întemeia propria-i creaţie. Cu atît mai mult şi-a dorit această "împlinire" a umilităţii cu cît, în ultimii ani de viaţă, de fapt în perioada dintre "Anna Karenina" şi "Învierea", se auzeau tot mai multe voci care îl acuzau de ipocrizie. Vocile veneau şi din familie, din partea fiilor săi. Jurnalul consemnează clar, fără reţineri, modul cum a reacţionat familia în momentul cînd scriitorul şi-a anunţat intenţia de a renunţa la drepturile de autor sau de a da pămînt ţăranilor, reeditînd gestul lui Levin din "Anna Karenina".

În spiritul aceleiaşi idei de a fi un bun creştin, a vrut să împartă cu alţii ceea ce are şi mai ales să nu se contrazică pe sine, adică să nu spună una în literatură şi să alta sa facă în viaţă. Întrezărim în această imagine a diaristului la senectute pe acelaşi om din jurnalul de tinereţe, care voia să fie sincer cu sine pînă la capăt. Această "aventură" a lui Tolstoi de a-şi pune de acord creaţia cu viaţa se termină, după cum se ştie, după mai multe tentative de a fugi de acasă, cu moartea lui într-o staţie oarecare, departe de Iasnaia Poliana, printre străini, în haine de mujic. Era obişnuit cu postura de pelerin printre mujici pentru că, anterior momentului final, a plecat frecvent de acasă, fie spre Mînăstirea Optina, fie spre ţinutul Samarei, acolo unde a iniţiat Comitetul de ajutorare a celor înfometaţi. A fost, aşadar, prins toată viaţa între condiţia de conte, de care familia lui era foarte mîndră, şi dorinţa lui de a se conforma

preceptelor creştine: de a se umili, de a trăi la fel cu oamenii simpli. A ştiut să se bucure de postura de om care alină suferinţa pînă în momentul în care şi-a dat seama că şi comitetele şi comisiile de ajutorare nu rezolvă nimic. A fost o durere pentru el să recunoască faptul că nu a găsit soluţia pe care o căuta şi că acestă soluţie nu este o problemă personală, ci una socială, care ţine de un sistem social. Din acel moment a început să atace deschis guvernul, să trimită scrisori personale ţarilor. Astfel, la asasinarea lui Alexandru al II-lea, în martie 1881, a trimis o scrisoare ţarului Alexandru al III-lea, care tocmai se încorona, scrisoare în care scria: "Deşi îmi dau seama că sînt lipsit de logică şi că e o îndrăzneală din partea mea, O rog pe Majestatea Voastră, Împăratul Rusiei şi fiu iubitor, să-i iertaţi pe ucigaşii tatălui Majestăţii Voastre şi, cu toată presiunea celor care vă înconjoară, să răspundeţi la rău cu bine (...)". Deşi ştia că nu are de a face cu un oarecare, la apelul scriitorului, ţarul a răspuns chiar pe marginea scrisorii lui Tolstoi: "Sper că nimeni nu va mai îndrăzni să-mi trimită asemenea misive şi vă promit că toţi vor fi spînzuraţi". Ceea ce s-a şi întîmplat cu atentatorii.

- *Se spune că Tolstoi a fost la un pas de a întemeia o nouă religie ...*
- Nici dialogul lui cu Biserica nu a avut rezultatele dorite de scriitor. Cum se ştie, din secolul al XVII-lea, Biserica rusă a început să se identifice cu statul. Această identificare s-a accentuat în secolul al XIX-lea în care, dacă atacai Biserica, se considera că ai atacat statul. Tolstoi, care îşi punea la modul cel mai sincer cu putinţă marile probleme ale moralei creştine şi care interpreta preceptele creştine după propria lui înţelegere, a ajuns, după cum a constatat Biserica rusă, la erezie şi a fost excomunicat. Ceea ce deranja mai ales era faptul că Tolstoi cerea aşezarea practicii religioase pe nişte temeiuri sociale concrete, în care omul să fie luat în considerare ca om social, Biserica urmînd să se implice în rezolvarea problemelor lui. Sigur să Biserica ortodoxă, atunci ca şi acum, era în urmă cu înţelegerea acestei probleme, sau poate că nu era în urmă, dar nu dorea, conform

dogmei sale, să se implice prea mult în cele lumeşti. Tolstoi, însă, nu putea să nu observe contrastul revoltător dintre foarte marele fast al instituţiilor şi al ritualurilor bisericeşti, pe de o parte, şi mizeria cruntă în care trăia mujicul rus, pe de altă parte. Să nu uităm că Biserica Rusă a declarat întotdeauna că se menţine şi s-a menţinut pe credinţa necondiţionată a mujicului. Tolstoi voia să apere tocmai această credinţă a mujicului de o dezamăgire de care, totuşi, în final, nu l-a putut salva. După cum se ştie, Biserica ortodoxă rusă a asistat neputincioasă la valul de terorism de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi, apoi, la revoluţiile din 1905 şi 1917, dovedindu-se incapabilă, ca şi monarhia, de a linişti spiritele şi de a salva Rusia de la haosul care a urmat. Tolstoi a presimţit acest haos, mai exact, l-a citit, ca şi Dostoievski, în stări şi în fapte cărora nu li s-a dat prea multă importanţă la timpul lor. Dacă cei doi scriitori nu au putut salva Rusia de la haosul ce urma sa se instaleze după 1917, e sigur că ei au tras semnalul de alarmă şi că amîndoi au impulsionat gîndirea artistică, religioasă şi filozofică rusă care s-a impus apoi în cultura universală prin nume de referinţă.

- *Nicolae Manolescu, dacă nu mă înşel, afirma că operele literare nu mai prezintă astăzi nici un interes şi că ele sînt citite numai de către specialişti ... Credeţi că cititorul mai vibrează la mesajul operei lui Tolstoi? La ce credeţi că se referă Nicolae Manolescu?*

- Voi răspunde la întrebare, referindu-mă tot la Tolstoi. Autorul "Annei Karenina" s-a îndoit la un moment dat că literatura i-ar putea fi de folos omului, că aceasta l-ar interesa cu folos pe mujic sau pe muncitor. Din această cauză a şi făcut o pauză de cîţiva ani în creaţia sa. "Jurnalul" stă mărturie despre o adevărată neîncredere a scriitorului în creaţie, în general, în propria lui operă, în particular. Dar revenirea lui Tolstoi la literatură este tocmai răspunsul la întrebarea de mai sus. Scriitorul şi-a dat seama că aceasta este modalitatea prin care poate el să slujească mai bine oamenilor, că tocmai cuvîntul scriitorului este mai important decît cel al

politicianului sau al propagandiştilor care se înmulţiseră peste măsură în Rusia sfîrşitului de veac al XIX-lea. Comparînd cuvîntul scriitorului cu alte limbaje făcute să convingă, Tolstoi constată că, prin capacitatea ei de a accede la adevăr, arta, în general, şi literatura, în special, se înscriu într-o lume a valorilor spiritului unde rămîn. Scriitorul e convins că arta continuă să existe acolo în *nous* şi că umanitatea se va întorce la aceste valori atunci cînd va sosi momentul, reînsuşindu-şi-le pentru a merge mai departe şi pentru a se regăsi pe sine. Se pare că, spre sfîrşitul vieţii, Tolstoi era sigur de acest lucru. Altfel cum să ne explicăm faptul că a rupt tăcerea şi a pus capăt perioadei de criză din viaţa lui în care îl nega pe Shakespeare, respingea poezia şi marile valori ale culturii?

- *În ciuda acestui semnal de alarmă, editurile, mai precis unele dintre ele, reeditează operele clasicilor ...*

- Da, e adevărat ... Raportat la puterea de cumpărare a contemporanilor noştri, literatura clasică se vinde, am putea spune, destul de bine. Mai greu se vinde literatura modernă şi postmodernă. Explicaţia ar putea sta în faptul că literatura clasică s-a construit în temeiul unui umanism pe care omul îl înţelege şi îl acceptă. Literatura actuală este ceva mai sofistificată şi abordează un umanism cu totul diferit de cel cunoscut, un umanism perceput ca anti-umanism. Această literatură este într-o continuă căutare de instrumente de creaţie, motiv pentru care se apropie foarte mult de "experimentele" artistice de la începutul secolului XX. Şi atunci arta dezavua conţinutul, reducînd la minimum dimensiunea istorică, socială şi psihologică a omului. Probabil, în momentul în care literatura va găsi instrumentele de creaţie pe care le caută, ea va reveni la relaţia "normală" cu cititorul. Dar şi cititorul are datoria să vină în întîmpinarea acestui fel de literatură şi să înţeleagă că ceea ce el percepe ca anti-umanism la autorii cei mai recenţi este, de fapt, un umanism ce revine la un model al lumii de dinainte de Renaştere. Un model în care omul, care a sfîrşit prin a deziluziona atît de mult pe

artişti, să fie parte din Univers, iar nu centrul acestuia. Probabil de aceea cititorul obişnuit se apropie mai greu de literatura postmodernă, iar Nicolae Manolescu are dreptate să constate fenomenul de care vorbiţi.

- *Care este audienţa de care se bucură literatura rusă în România?*
- Nu s-ar putea spune că editurile mari publică mai puţină literatură rusă ... Din păcate, editurile mai mici, probabil nefiind la curent cu ce se întîmplă în Occident, unde literatura rusă are o audienţă excepţională, cred că dacă publică autori ruşi nu vor avea profit. Nu ştiu dacă este un reflex al antirusismului de care suferă societatea noastră la ora actuală, dar aceste edituri par să creadă că se cumpără mai puţină carte rusească. Fenomenul nu este legat în nici un caz de calitatea traducerii sau de oferte ... Nu avem încă lucrări fundamentale despre avangarda rusă şi despre postmodernismul rus, despre curente mari, cum ar fi simbolismul rus ...
- *Este adevărat ceea ce spuneţi ... Recent, venind vorba despre literatura română, am avut surpriza să constat, într-un dialog pe care l-am avut cu un redactor şef al unei publicaţii literare moscovite, că acesta auzise doar de Bolintineanu, Alecsandri, Stănescu ... Cam la aceste nume se reducea literatura română de la origini şi pînă în prezent ...*
- Din păcate, aşa stau lucrurile, şi nu numai în Rusia. Probabil, acest lucru ar trebui să ne convingă că e cazul să trecem la lucrări de sinteză cu caracter ştiinţific autentic. Cred că Adrian Marino avea dreptate să insiste pe nevoia unor opere de cercetare şi să spună că cineva trebuie să se "înhame" la lucrări de amploare şi sintetice privitoare la literatura română. Traduse imediat, asemenea lucrări pot oferi o imagine convingătoare şi obiectivă asupra fenomenului literar şi artistic românesc. Încă se observă preferinţa pentru o critică de tip foiletonistic şi pentru adunarea foiletoanelor între două coperţi. Sigur că şi aceasta este o carte, dar o astfel de carte nu poate pretinde că oferă ceea ce nu poate oferi. Exemplul lui Călinescu, care şi-a

construit cîteva cărţi din foiletoane poate fi urmat cu o condiţie: foiletoanele respective să aibă unitatea de concepţie şi de viziune pe care le-a putut oferi un critic de geniu, cum a fost Călinescu. Probabil, pentru a construi marile cărţi de sinteză trebuie pornit la drum cu nişte instrumente foarte serioase de lucru şi cu o bază teoretică clar însuşită pentru analiza textelor. Noi ne ocupăm acum de postmodernism fără să fi parcurs şi să fi aprofundat perioada de structuralism, poststructuralism şi textualism. La nivel teoretic, aceste direcţii au propus principii şi metode esenţiale de abordare a textului artistic cu care noi nu am sincronizat şi peste care am trecut rapid. Am ajuns direct la poststructuralism, ba încă şi la o critică a poststructuralismului, fără să valorificăm în critica proprie ceea ce propunea structuralismul. Reiese că, de fapt, şi structuralsimul şi poststructuralismul au fost pentru noi o modă de care ne-am putut despărţi cu uşurinţă. Vreau să spun că, neîntemeiate pe un fundament solid ştiinţific, lucrările de sinteză privitoare la literatura română, dacă vor fi scrise, nu vor putea fi luate în serios de cititorii avizaţi din alte ţări. Or, noi trebuie să dorim şi să gîndim că sîntem egalii altora, iar nu veşnici imitatori şi beneficiari.

- *Cum vedeţi evoluţia romanului clasic la cel modern? Care ar fi punctele comune dar şi diferenţele dintre romanul rus şi, să spunem, cel sud-american. Să luăm două repere, "Războiul sfîrşitului lumii" şi "Război şi pace" ...*

- N-am citit încă "Războiul sfîrşitului lumii", dar literatura universală ne oferă destule repere pentru o comparaţie cu aceea pe care o sugeraţi. Cred că între proza clasică şi cea modernă există o diferenţă, dar în continuitate. M-aş referi la modul de a valorifica documentarul şi biograficul şi la consecinţele pe care le aduce cu sine acest aspect. Literatura actuală nu face un secret din faptul că apelează la document şi alege perspectiva biografică pentru a scrie un roman. Adică, din material literar, cum era folosit în literatura clasică, biografismul şi documentarismul devin în literatura actuală

strategii textuale şi narative. Acest lucru conferă o extraordinară libertate construirii textului ca atare şi prezenţei vocii auctoriale în literatura actuală. Fiind atît de maleabilă, structura romanescă permite introducerea diverselor secvenţe generice care sînt topite într-un tot compoziţional ce şterge, sau nu şterge, diferenţele generice. Astfel, pe diferenţa dintre textul propriu şi textul străin, care este folosită ca o "urzeală", se construieşte altceva. De aici impresia de palimpsest. Expresia aceasta critică folosită şi la noi, şi în Occident, reflectă condiţia actuală a romanului de construcţie pe nişte baze generice, stilistice şi textuale neomogene, care sînt lăsate să răzbată spre suprafaţa textului dincolo de structura lui unitară şi, mai ales, dincolo de vocea auctorială. O astfel de construcţie cîştigă libertate în raport cu materialul şi cu narativitatea de tip clasic, mutîndu-şi punctul de observaţie şi centrul de emisie discursivă dinspre eul auctorial înspre personaje. Pe de o parte, acest lucru a restrîns volumul romanului la minimum. Putem da ca exemplu romanul Ninei Berberova, care ocupă un spaţiu grafic minim, uneori, mai restrîns decît spaţiul pe care îl ocupă o povestire de Tolstoi (de exemplu, "Părintele Serghi"). Tehnica de palimpsest din romanul actual concentrează textul acestuia pe verticală. În plan vertical se construieşte imaginea culturală a romanului care este percepută de cititorul avizat dincolo de evenimenţial şi de non-evenimenţial în naraţiune. Pe de altă parte, această destructurare a romanului clasic poate permite o dezvoltare textuală liberă a miticului pe o orizontalitate grafică, aşa cum ni se propune in romanul sud-american. Aşadar, între romanul clasic şi cel actual poate interveni o diferenţă şi în modalitatea de valorificare romanescă a mitului. Romanul clasic oculta în text prezenţa miticului. Literatura sud-americană actuală desfăşoară mitul pe orizontala structurii romaneşti, imitînd structura romanescă clasică dar, de fapt, subminînd-o în profunzime cu această libertate de desfăşurare textuală şi de infuzie a miticului în structura romanescă. Aşa ni se pare că se construieşte

romanul lui Marques, care nu ocultează şi nici nu concentrează mitul într-o figură actualizată, ci îl pune la vedere în acţiunea şi în imagistica romanului. O altă formulă romanescă sud-americană pare a se construi nu atît pe mit (deşi o face cît se poate de mult), cît pe o structură raţionalizată. Aceasta este formula prozei lui Borges dar si a altor scriitori din aceeaşi zonă. Cred că la baza celor două structuri romaneşti stă vechea literatură hispanică cu structurile ei libere care au fost reînviate într-o formă nouă. Aici romanul rus şi romanul spaniol se întîlnesc. În general, ruşii şi spaniolii (şi sud-americanii) se raportează împreună la nişte structuri şi forme culturale specifice; hispanicii şi ruşii se consideră nişte "extreme" de cultură şi civilizaţie între care se situează tradiţia culturală occidentală. Ceea ce le este comun acestor "extreme" ar fi structura liberă culturală de care vorbeam, ca un fel original de a aplica barocul (barocul fiind o formă culturală prin excelenţă deschisă) la structura operei literare şi artistice, atît în Rusia cît şi în spaţiul hispanic. Sa mai observam si că ruşii şi hispanicii au un fel special de a face filozofie, care nu seamănă cu filozofarea sistemică occidentală.

- *Sînteţi un foarte apreciat traducător. Care a fost, de fapt, motivul pentru care aţi început să traduceţi?*

- N-am să încep prin a afirma că aş fi dorit să fac ceva mai bun faţă de ceea ce s-a produs ca traducere pentru că, spre deosebire de alte zone ale literaturii universale, literatura rusă a fost, totuşi, bine tradusă la noi. Mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd "Viaţa Românească", lipsită total de prejudecăţi în privinţa cultivării unui spaţiu cultural sau altul, a iniţiat traduceri splendide din literatura rusă. M-am apucat să traduc, aşadar, nu din ideea de a concura, ci cu intenţia de a pune la îndemînă cititorului, pe cît este posibil, nişte creaţii care merită să fie citite. Din păcate, nu am reuşit să fac prea mult în această privinţă pentru că mai am şi profesoratul care îmi solicită foarte mult timp. Dar ceva am tradus şi vreau să spun că am fost foarte atentă cînd am făcut-o. Din punctul

meu de vedere, traducînd din Velimir Hlebnikov, Mandelştam, Anna Ahmatova, Vladimir Nabokov sau Mark Aldanov, am dat tot ce am putut mai bun la momentul respectiv. Ultimul lucru pe care l-am tradus a fost romanul lui Nabokov, "Invitaţie la eşafod", tot un mini-roman care a fost "îngrozitor" de tradus - ca să folosesc expresia redactorului de carte, Aurel Buiciuc - dar cu care, pînă la urmă, am ajuns la liman ... Există anumite ritmuri ale discursului, anumite nivele stilistice şi chiar tăceri ale textului pe care trebuie să le respecţi, găsindu-le corespondenţe în limba română, fie în locul în care ele se produc în original, fie la un nivel care să corespundă, cît de cît, textului tradus. Aceste adecvări la aura originalului (şi nu numai ele) fac chinul, dar şi bucuria traducătorului. În ultimii ani, fiindcă tot discutăm despre nevoia de a realiza lucrări de sinteză şi de a recupera unele perioade din cultura rusă mai puţin cunoscute nouă, am tradus declaraţii, manifeste, articole şi eseuri aparţinînd avangardei ruse. N-a fost prea uşor să o fac pentru că e vorba de o adecvare la stilul avangardei, telegrafic, epatant şi, de foarte multe ori, ocult. Antologia care a reunit toate aceste texte trebuia, bineînţeles, însoţită de o prezentare care să ofere repere culturale, istorice şi estetice cititorului interesat de fenomen. Mi se părea imposibil să nu existe în literatura română o lucrare referitoare la avangarda rusă, care este unul din momentele de vîrf ale avangardei europene, aşa cum postmodernismul rus, despre care aproape că nu se vorbeşte la noi(intre timp a aparut foate valoroasa carte a anglistului ieşean Radu Andriescu, ***Paralelisme şi influenţe culturale in lirica româna actuală*** care consacra un capitol substanţial postmodernismului în poezia rusă a anilor '60 si '80), este acum un moment de vîrf al culturii universale.

Interviu realizat de **Cristina Cirstea**
şi publicat in revista Kitej-grad,2003,
noiembrie-decembrie,nr.11-12(60-61)

Cuprins

PUŞKIN ŞI CEAADAEV 5

O POVESTIRE PROFETICĂ 18

CAUTÎND DESĂVÎRŞIREA 23

DOSTOIEVSKI ŞI ACTUALITATEA 31

DESPRE UMILINŢĂ. DOSTOIEVSKI ŞI OSCAR WILDE 38

SINCRETISMUL ARTELOR ÎN AVANGARDĂ
(VELIMIR HLEBNIKOV ŞI PAVEL FILONOV) 46

NOTE DE TRADUCĂTOR DESPRE TRADUCĂTORI 63
- I. CARE STATUT AL TRADUCĂTORULUI? 63
- II. GEORGE LESNEA – TRADUCĂTORUL 66
- III. DIN ISPRĂVILE LUI EMIL IORDACHE 74

O VERSIUNE RUSEASCĂ A MITULUI "MONARHUL ASCUNS" 82

MIHAI EMINESCU – DOUĂ FAŢETE ALE GENIULUI 91
- I. MIHAI EMINESCU – Despre identitatea de neam 91
- II. O IMAGINE ARHETIPALA IN POEZIA EMINESCIANĂ 107
  - VALUL DIN ADÎNC 111
  - VALUL DE IZVOR 114
  - VAL DE RÎU 115

VAL – OGLINDĂ 117
VALUL DE SUPRAFAȚĂ
– NEODIHNĂ EXISTENȚIALĂ 118
VAL – IEȘIRE DIN VREME 126
VAL – MEMORIE 128
VALUL – LEBĂDĂ 130
VAL – ÎNTRUPARE POETICĂ 131
VAL – LIMBAJ 133

LOTMAN - DE LA SEMIOTICĂ LA ANTROPOLOGIE CULTURALĂ ..141

TOLSTOI A FOST UN PERSONAJ CONTRADICTORIU... 149

CUPRINS 161

COLECȚIA

EPIDAUR

ISBN 973-87243-9-2